中央戏剧学院戏剧艺术丛书

导演学概论

〔苏联〕格·尼·古里叶夫 著　王爱民等 译

封面设计：王艺光

统一书号：10094·468
定　　价：1.55 元

中央戏剧学院戏剧艺术丛书

导演学概论

〔苏联〕格·尼·古里叶夫 著

王爱民等 译

陕西人民出版社

中央戏剧学院戏剧艺术丛书
导 演 学 概 论
〔苏联〕格·尼·古里叶夫 著
王 爱 民 等 译
陕 西 人 民 出 版 社 出 版
（西安北大街131号）
陕西省新华书店发行 国营五二三厂印刷
开本 850×1168 1/32 印张 12.125 插页 2 字数 270,000
1983年12月第1版 1983年12月第1次印刷
印数 1—4,000
统一书号：10094·468 定价：1.55元

目　录

第一章　导演学的对象和任务

研究任何一种知识，首先要求准确地确定研究的对象和方法。

导演的职业是排戏，因而导演学的研究对象可以简称之为创造演出的艺术。

演出是由很多成分和过程构成的一个复杂的整体。完整地掌握这个整体，或是掌握构成这个整体的个别部分，这就是今后我们学习的基本课题。我们将要把排戏的工作分解为若干个别的成分，并加以分析，以便更正确地给以综合。这样，导演的作用才能在我们面前充分地显示出来。今天我只谈一谈一般的定义。导演学是创造演出的艺术。这也就是我们研究的对象。那么研究导演学的方法应该是怎样的呢？为了确定这一方法，我们应该给自己提出另外一个问题：在导演学中，什么是主要的东西？在没有回答这个问题以前，我们先来熟悉一下关于培养导演问题上的一些争论是有益处的。这些争论反映了导演学形成的历史道路。

导演学作为一个独立的专业，是在戏剧史上比较晚的产物。导演学形成的过程是在十八世纪末，在几个国家同时产生，这个过程是由戏剧本身的具体要求引起的。我们知道十八、十九世纪之交伟大的德国作家席勒，特别是哥德的导演活动。我们也知道十九世纪伟大的德国导演伊梅尔曼、劳贝、克隆涅克

一直到二十世纪德国新戏剧的代表奥·布拉姆和马·莱茵哈特等人的名字。英国戏剧的导演学，从著名的加利克、历史上导演学的创始人查理士·凯恩到戈登克雷，也走了一段漫长的道路。法国在十九世纪末叶，自由剧院的创始人安徒安作为导演革新家出现了，随着就出现了一批青年导演（巴吉、科博等人）。在俄国，导演专业是在俄国戏剧创立人费道尔·沃尔科夫的活动中（十八世纪后期）才开始确定下来。而这个过程是在斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇——丹钦柯创立的莫斯科艺术剧院中才得到显著的成就，在他们去世的时候，已建立起了卓越的苏联导演学派。

以后我们还要详细地研究这个过程，并且弄清楚，是哪些条件使它得以完成的。

对我们今天的题目来说，重要的是所有这些导演艺术的伟大代表们，都是在剧院成长起来，在深入的戏剧实践中和在自己的实际工作中成为导演艺术家的。

随着导演学的发展和创作经验的积累，人们就开始理解、总结这一门学问，把它系统化，并写出一些关于导演艺术的书籍，于是就产生了导演学的理论。这便使得我们不仅仅是在剧院里，而且在学校里也可能培养导演了。设立了导演系，按照有理论根据的教学法来培养导演干部。关于这两条道路到现在还进行着相当激烈的争论：在哪里培养导演更好些？是在科学理论的基础上培养好呢，还是在演剧实践的基础上培养好。戏剧的现实情况是怎样回答这些争论的呢？

对戏剧学校毕业的青年导演们的工作检查说明，他们的工作常为下列的许多缺点苦恼着：实践经验少，演剧技术知识薄弱，找不到和演员共同的语言，导演构思是抽象的，理论性的

解释过多，构思和实践脱节，这就是学校培养出来的导演的缺点。另一方面，剧院里成长起来的导演同样也有他们的缺点。他们的工作也常为下面的一些问题苦恼着：常常缺乏广泛的知识，对自己的实践经验理解不够深刻，狭隘的经验主义等等。这特别和那种所谓的“演员导演学”①有关系，它主要是去注意扮演者的工作，而很少研究一般构思上的和演出艺术上的问题。

由此可见，单纯实践的导演学和片面理论的导演学，同样受到自己条件的限制。所以把它们对立起来是没有理论根据的。问题不在于导演在哪里培养，而在于如何培养。“理论家”和“实践家”的相互排斥，以及关于双方优越性的争论是实践与理论之间矛盾的表现。我们知道，当生活迅速前进的时候，理论就可能落后于实践；同样，当旧的经验和对传统的保守态度妨碍着使用先进理论的时候，实践也是会落后的。这是任何事物发展不可避免的一个方面。

但是，这一矛盾在任何领域都没有象在艺术中表现得这样尖锐。

决定技术预算的材料力学和数学公式的知识，可以提供我们完成一个简单的建筑任务的知识。研究一本烹饪的书，可以帮助每个女主人煮饭。但是在艺术中不可能有药方和公式。所以，艺术史和理论条文的知识都不能造就出艺术实践家。可以背诵导演学的课本，可以把创作演出的过程加以分解，可以给剧本加上长篇大论的文学性的、历史的和戏剧理论的注解，但是，

①演员导演学（Актерская Режиссура）是指演员出身的导演们的一种导演方法，他们只强调排演实践，而忽视理论，不重视导演构思——译者。

当一个人没有相当经验和导演实践的条件的时候，这一切对实践工作都不会有什么帮助。烹饪书可以教会做饭，但它不能培养烹饪艺术家。技术计算和公式可以帮助人们建筑桥梁和楼房，但不能使它成为艺术品。达到这一点还需要天赋和才能。但是，天才并不是上帝的恩赐，不是圣灵的降临，这是发展天然条件的本领，它只有在实践中才能完成。所以就连最大的艺术家的初期作品都是质量很差的。这都是无可争辩的。艺术家只有在实践中才能成长。他不应该议论自己的艺术，而应该在实践中创造它。他不应该抽象地议论世界，而是要能动地情绪饱满地领略世界，以达到“物质带着感性的光辉对他微笑”（马克思语）。但是，这就有权利忽视理论了吗？枯燥的唯理性论在艺术中是有害的。但艺术理论应该存在。我们已经知道，艺术不应变成科学，但艺术的科学（艺术理论）是在它的发展中不可缺少的环节。音乐艺术中的乐理，绘画中的分光和透视法，建筑学上的材料力学和均衡法，电影摄制中的光学和声学规律，这都是艺术科学的基础。我们已经看到，社会主义现实主义是科学的方法，因为它依赖于马列主义的客观规律性。可见，问题不在于否定理论，而在于正确地运用它。否定理论就会给艺术解除武装。把艺术理解成为梦呓、神怪和圣灵的降临，上帝赐予的灵感，既不受意识的支配，也不受规律的约束，这都是主观唯心主义者们臆造的。而我们已经看到，艺术中的唯心主义，正象科学上的唯心主义一样，具有很明显的政治的性质。

不久以前，出了马科斯·劳爱的一本物理学史。作者不是马克思主义者，也不是革命家，而是一个普通的德国教授，是一个诚实的学者。他坚持了科学知识必须要有客观性的立场，并

给了科学中的唯心主义一个准确的政治评价。他证明，有些科学派别认为科学知识完全是有条件性的、是主观的，而这些派别已经破产了。他们的论点是物理学的理论经常交替出现。劳爱强调指出，“物理学理论的更换，并不能否认其中包含着非人为的，客观真理的核心”。劳爱在“政治宣传”中看到了近年来科学中唯心主义学派加紧传播的原因。唯心主义在其本质上就是和科学的客观内容相矛盾，所以它就变成那些企图维护自己统治的那些阶级手中的武器，不顾历史和经济的客观规律。这样，在社会原因的直接影响下，就产生了物质与意识脱节以及意识独立的现象。从这种观点上肯定知识的主观性，而不依靠生活的客观规律，这就是为反动的政治势力说话。

劳爱这本书是对我们这个时代的有力的说明。它表明，如果资产阶级科学的代表们能够超出阶级的界限，那么他们也会清楚地知道他们那种科学的唯心主义的反动性。它说明现实客观规律的原则对每一个诚实的人都是无可争辩的。大概劳爱教授自己也不怀疑，他是以自己的著作来宣传马列主义原理中的唯物主义：“外部世界和自然的法则……是人们有目的活动的基础的实质”（列宁语）。承认客观真理，照列宁说，就是坚持唯物主义观点。

这里离开我们的直接题目——导演学——来谈这些问题的意义何在呢？那就在于，任何实践都要依附于我们以理论来阐述的客观规律。由此可见，在人类活动的任何部门中，忽视理论都是不允许的。

现在回到我们的本题导演学上来，回到我们提出的问题上来：什么是导演工作中最主要的东西？

为了正确的回答这个问题，我们来追溯一下艺术的本质是

有好处的。

在人的面前有多种多样的现实。人在他的意识中反映着这些现实。艺术就是在人们的意识中反映现实的方法之一（社会意识的形态）。这种反映的特殊性在哪里呢？照像机上的镜头或镜子也能反映现实，但那是消极的反映。艺术家的眼睛反映现实是积极的。他不仅看到它的外部的形式，而且要尽量看到它的内容。艺术家在他的艺术中不仅要达到逼真，而且要揭示内在的真理和内在的实质。对艺术家来说，反映生活就意味着去解释它。在艺术中，反映现实就是解释现实。

但是，为了解释现实，就应该认识它，而且应该深刻地认识它。这样一来，在人的意识中反映现实的过程（艺术中也是这样）就是认识的过程。

既然人的智慧是积极地认识自然与生活，那么它就对这种认识赋予自己的生气勃勃的感情与态度。当艺术家去认识生活的内部本质，揭示其中的矛盾和斗争，而且自己成为这一斗争参加者的时候，他就不能是一个没有热情的“客观主义者”。他为这件事高兴，而为那件事悲哀；他同意这一点，而反对那一点；他有时愤慨，有时发怒；有时爱，有时恨；有时赞美，有时苛求；有时哭，也有时笑。艺术家对生活的了解总是“客观世界的主观形象”。他在自己的作品中就显示出自己这种态度和主观性。如果没有这种主观性，作品将是僵硬的，暗淡无光的，缺乏感情的。换句话说，艺术家总是这样或那样地判断他所认识的东西。

由此可见，艺术同样是对现实的判断。照车尔尼雪夫斯基的说法，它的使命是“裁判现实中的各种现象”。艺术的思想性就在这里。

但是，艺术家在他作品中这样“裁判现实”的目的何在呢？单纯地“表白思想”是没有任何社会意义的。艺术家的“思想”，就是他在生活中对这一事物的肯定或另一事物的否定。他号召向社会的恶势力斗争，为争取社会理想的胜利而斗争。如果他的理想合乎现实发展的客观规律，那么它就会帮助改造这一现实。所以马克思说，这种思想，“当它一旦掌握了群众的时候，它就成为不可战胜的力量”。列宁说，这一思想就是“认识和趋向”。它有两个方面：照现有的样子去认识生活以及根据它的需要去改造生活。这样一来，艺术就有了巨大的思想意义（它的主要作用就在这里），就成为思想活动。它不仅是认识现实，而它本身就成为改变现实的一种手段了。艺术激发起人们为重新建设生活而斗争的热情。先进艺术的思想的、社会的与政治的积极意义就在于此。

但是应该指出，这种积极性也可能走到坏的一方面。在现实主义的艺术中，作品是培养人的意识的，借着这些作品的影响作用重新建设生活。但是在腐朽的资产阶级艺术中，对艺术改造生活的作用却有另外的理解。他们企图就在作品中改变生活。他们有意识地曲歪现实，把它丑化，使生活与自然变形。他们提倡：“生活是受约束的，只有艺术才是自由的”，并且在自己的作品中，凭着他们个人的臆测，仅仅依仗着他们胡思乱想，开始创造另一种幻想的生活。实际上现实是怎样的，它的本质是怎样的，对这样的艺术家来说都不重要；对他重要的是他怎样去“看”现实。这已经不是主观性，而是另外一种对社会有害的“主观主义”了。

很显然，如果照这样来“改造”，那么现实本身就什么也留不下了。

这种无政府的主观主义就是资本主义社会中堕落的虚伪艺术的哲学基础。脱离实际生活，癫狂的幻想、缺乏意义及不健康的逻辑、异想天开变幻无常，这是他们最突出的特点。还有过这样的乐队，他们把厕所的大便桶拴上弦做乐器用；也有过那样的演出，把莎士比亚不朽的喜剧《驯悍记》改成庸俗透顶的色情的闹剧，换上猥亵的剧名：《凯特，你吻我啊！》

这种“改造世界”的真正目的在于，使群众脱离开革命的生活改造，使其不能积极深入到现实中去。这纯粹是对真正艺术的歪曲，这必然使艺术陷入赤裸裸的形式主义和肮脏的生理学的自然主义。

总之我们看到，艺术一方面反映生活，同时他还解释生活，判断生活，并为了改造生活创造先决条件。艺术只有在长期地深刻地认识生活的基础上，才能完成这项任务。因此，艺术的过程首先就是认识的过程。

对于一个导演来说，这个认识过程就更加复杂了。他不是直接地认识生活本身，而是通过媒介去认识生活，因为它是剧本作者描写出来的。导演应该对两种东西进行比较：把作者和自己对现实的理解加以比较。

最后他还应该认识那个将要再现剧本生活的演员。

为了完成这些复杂的任务，首先要求导演作些什么呢？为了回答这个问题，我们再进一步看，这个认识过程是怎样进行的。我们检查一下，认识现实的规律是否适合于我们为艺术规定的那些原理。

为了了解现实，首先应该占有为意识所反映的现实中的材料。需要大量的印象，丰富的感觉和广泛的感性知识。这都是构成艺术家“创作宝库”的生活材料，然后它才得到形象的加

工和形象的表现。而为搜集这个"宝库"，就需要尖锐的观察能力。但这仅仅是认识的第一阶段，照列宁的定义说，这是"直观"的阶段。毛泽东同志给它的定义则是"这叫做认识的感性阶段，就是感觉和印象的阶段"。①在这个阶段，艺术家的感性、生活的反应力、敏锐接受能力是特别重要的。物体的"直观"，是最初的、没有经过组织的实践。这是和生活最初的接触，这些接触就会创造出感性的和理性的印象的积累。列宁说："生活、实践底观点，应该是认识论底首先的和基本的观点"。②列宁还说，"实践高于（理论的）认识，因为它不但有普遍性的品格，而且还有直接现实性的品格。"③是否可以把列宁的这些思想说成是否定理论呢？无论如何是不能够的。列宁在这里只是强调，认识是从实践开始，而只有在实践的基础上，理论才会产生。

总之，认识是从实践、从经验开始。我们要记住这一点。这对于解决培养导演的方法问题非常重要。但随着这个认识的开始，认识的第二个阶段即发生作用。在实践的过程中物质的多次反复就产生概念。由于这种概念不仅反映事物的外部联系，而是抓住事物的本质，于是就产生了认识本质的突变。

毛泽东同志在《实践论》中写道："这个概念、判断和推理的阶段，在人们对于一个事物的整个认识过程中是更重要的阶段，也就是理性认识的阶段。"④这个阶段是在实践的基础

---

① 《毛泽东选集》，第一卷，第二七四页。
② 《毛泽东选集》，第一卷，第二八二页。
③ 《毛泽东选集》，第一卷，第二七三页。
④ 《毛泽东选集》，第一卷，第二七四页。

上产生的，不可能与实践脱离。照毛泽东同志的话说，这就是“综合感觉的材料加以整理和改造，”①“如果以为理性认识可以不从感性认识得来，他就是一个唯心论者”。②

为什么这个阶段“更重要”呢？列宁讲得很清楚：“实践的标准十分确定，任何时候都要把幻想和真正的实际分开”，但同时“实践的标准无论如何也不能在本质上完全证实或否定人类的观念”。③可见，实践需要理论的帮助。应该在理论上领会它并加以总结。理论和实践不能孤立地存在，也不能平行地进行。不能把两者对立起来。它们是一个不可分离的统一体，而实践在里边起主导的作用。“感性和理性二者的性质不同，但又不是互相分离的，它们在实践的基础上统一起来了。”④“无论何人要认识什么事物，除了同那个事物接触，即生活于（实践于）那个事物的环境中，是没有法子解决的。”⑤

“如果要直接地认识某种或某些事物，便只有亲身参加于变革现实、变革某种或某些事物的实践的斗争中，才能触到那种或那些事物的现象，也只有在亲身参加变革现实的实践的斗争中，才能暴露那种或那些事物的本质而理解它们”。⑥“你要有知识，你就得参加变革现实的实践”。⑦因而只有在实践

---

①《毛泽东选集》，第一卷，第二七九页。
②《毛泽东选集》，第一卷，第二七九页。
③参看列宁《唯物论与经验批判论》第二章。
④《毛泽东选集》，第一卷，第二七五页。
⑤《毛泽东选集》，第一卷，第二七五页。
⑥《毛泽东选集》，第一卷，第二七六页。
⑦《毛泽东选集》，第一卷，第二七六页。

基础上产生的理论才有价值，它是实践经验的结果。“理论若不和革命实践联系起来，就会变成无对象的理论，同样，实践若不以革命理论为指南，就会变成盲目的实践”。[1]认识的过程不能是片面的；片面的唯理性论，也就是说，纯理性的、概念的、抽象理论的认识，就像片面的“经验主义”一样，都是危险的。“庸俗的事务主义家不是这样，他们尊重经验而看轻理论”。[2]对事物的初步的感性认识应给以科学的加工，在理论上加以阐述。只有这样它才会引导我们去认识本质。毛泽东同志写道：“然而认识运动至此还没有完结。辩证唯物论的认识运动，如果只到理性认识为止，那末还只说到问题的一半。而且对于马克思主义的哲学说来，还只说到非十分重要的那一半。马克思主义的哲学认为十分重要的问题，不在于懂得了客观世界的规律性，因而能够解释世界，而在于拿了这种对于客观规律性的认识去能动地改造世界。在马克思主义看来，理论是重要的，它的重要性充分地表现在列宁说过的一句话：‘没有革命的理论，就不会有革命的运动。’然而马克思主义看重理论，正是，也仅仅是，因为它能够指导行动。如果有了正确的理论，只是把它空谈一阵，束之高阁，并不实行，那末，这种理论再好也是没有意义的。认识从实践开始，经过实践得到了理论的认识，还须再回到实践去。认识的能动作用，不但表现于从感性的认识到理性的认识之能动的飞跃，更重要的还须表现于从理性的认识到革命的实践这一个飞跃。抓着了世界的规律性的认识，必须把它再回到改造世界的实践中去，再用到

---

① 《毛泽东选集》，第一卷，第二八三页。

② 《毛泽东选集》，第一卷，第二八〇页。

生产的实践、革命的阶级斗争和民族斗争的实践以及科学实验的实践中去”。①

“根据于一定的思想、理论、计划、方案以从事于变革客观现实的实践，一次又一次地向前，人们对于客观现实的认识也就一次又一次地深化”。②

“通过实践而发现真理，又通过实践而证实真理和发展真理。从感性认识而能动地发展到理性认识，又从理性认识而能动地指导革命实践，改造主观世界和客观世界。实践、认识、再实践、再认识，这种形式，循环往复以至无穷，而实践和认识之每一循环的内容，都比较地进到了高一级的程度。这就是辩证唯物论的全部认识论，这就是辩证唯物论的知行统一观。”③

如果把我们探讨的毛泽东主席的著作《实践论》中关于认识过程所作的分析作一个结论的话，那么我们就会了解到，认识是从对事物的直接感觉进入对其本质的认识。然后去积极地影响它。列宁对这一点作了以下一个概括性的公式：“从直观到抽象的思维，又从思维到实践”。我们可以看到，这条道路完全适合于我们给艺术规定的任务——认识生活的本质，并积极地影响生活的改进。我们同样看到，为了完成这一任务，艺术家光有感受力、洞察力以及丰富的印象，还是不够的。他应该从自己直接的、实践的经验到抽象的思维，到理解自己的实践。为了达到这一点，他就需要理论的帮助。他应该了解自己

① 《毛泽东选集》，第一卷，第二八〇页——二八一页。
② 《毛泽东选集》，第一卷，第二八四页。
③ 《毛泽东选集》，第一卷，第二八五页。

要在创作上体现的那些事物的本质。著名的苏联导演、人民艺术家谢尔盖依·格拉西莫夫认为，导演的任务就是从剧本中抽出本质的东西，这个定义是很正确的。

但是，为了提高到深入现实的本质，为了突破个人经验的范围，为了"从经验升到一般"，①导演还要有什么主要条件呢？为了这些他还需要思考、思维。普希金要求作家"思考、思考、再思考"。美术家克拉姆斯科依是这样感谢分析他的画的列宾："感谢他对我的智力作用的关心"。伟大的作曲家，柴柯夫斯基的学生和最亲密的朋友达涅耶夫非常明确地阐述了这个题目："头脑——就是力量。不管把这个力量用在什么东西上，都会收到效果……"。思想——这是推动艺术家感性运动的杠杆，它能够改进艺术家的印象，启发他的幻想和形象的视象，决定他深入现实本质的深度。思想——这就是导演的主要条件。有一次，苏联导演彼得罗夫俏皮地说："所有的导演都认为自己的责任是排戏，但并不是所有的导演都认为自己的责任是思考。亲爱的朋友们，你们是怎样对待思维的呢？"而斯坦尼斯拉夫斯基清楚地写道："在我们的创作中主要的东西就是不断前进着的能动的思想"。深入自己工作的艺术大师们总是清楚地懂得思想的价值的。由此可见，关于训练导演的问题首先就是培养他的导演思维的问题。

我们已经看到，只有在实践的过程中才能发展思维。只有积极地参加到实践中去才能获得知识。同时我们也看到，实践的经验应以理论知识作为依据。从此就十分清楚，训练导演的方法既不能是纯理论性的，也不能是狭窄的实践性的。研究导演

① 《列宁哲学笔记》，第一七八页。

学的方法应该使理论与实践相结合，这样就能使理论知识从实践开始，在实践中产生，而且实践经验的每一个环节，马上也就具有理论意义了。任何一种公式，只有当它不是教条主义的药方子，而是对实践经验的了解并能揭示其规律的时候，它才可能有用。

“实践、认识、再实践、再认识”。① 这样我们就可以规定两条互相联系的原则：

一、研究导演艺术的全部工作应该从实践开始，在实践的基础上进行，一分钟也不能脱离实践。

二、同时，我们在实践中走的每一步都应该找到理论上的解释，在正确的理论根据中求得对它的了解。

“人们要想得到工作的胜利即得到预想的结果，一定要使自己的思想合于客观外界的规律性，如果不合，就会在实践中失败，人们经过失败之后，也就从失败取得教训，改正自己的思想使之适合于外界的规律性，人们就能变失败为胜利，所谓‘失败者成功之母’，‘吃一堑长一智’，就是这个道理”。②

这就是说，我们必须了解自己的实践，在理论的帮助下检验实践，并以分析错误的方法确定自己的观点。那时失败就会成为“成功之母”，那时“吃一堑长一智”这句谚语，也就得到证实了。伟大的俄国作家契诃夫说过：“艺术就是这样一个领域，走起路来没有不跌脚的。”只有不做事情的人才不犯错误。实践的面越广，越是积极地创造，那么错误也就可能越多。注意了解自己实践中的挫折、失策和失败，逐渐加深自己

① «毛泽东选集»，第一卷，第二八五页。

② «毛泽东选集»，第一卷，第二七三页。

的理论基础，这就推动了艺术家的思想，并使他有意识、有信心地掌握技巧。

但是，这一前进的运动，只有当它是为了一个巨大的社会需要的目的的时候，才能对创作有益。当人们请求斯坦尼斯拉夫斯基给他的体系下个定义的时候，他回答说："体系就是贯串行动和最高任务"。换句话说，这是有顺序的有生活意义和思想目的的行动。如果艺术家没有最高任务，那么他的全部技术、生活的和职业的经验就毫无意义了。"这就是整个儿地推翻世界和中国的黑暗面，把它们转变过来成为前所未有的光明世界"。[①] 毛泽东主席这段话给最高任务下了最好的定义；这是摆在每个现代艺术家面前的任务。为了服从这一最高任务，我们应该献出我们全部的实践经验和我们的一切力量。

① «毛泽东选集»，第一卷，第二八五页。

第二章　导演学形成的过程

在第一次上课时，我们已经把导演学确定为创造演出的艺术。这个一般的公式在初期只是作为我们便于工作的定义。现在我们应该更准确地揭示它的内容。为此我们可以简单地分析一下演出者的作用也就够了。但是马克思列宁主义的方法要我们历史地对待任何现象。每种现象都要经过一个长期的和复杂的发展过程；认识现象就是研究它的发展和运动。在戏剧中时常发生这样的争论：导演应该是什么人，他的义务和权利是什么。假如我们在解决这个问题时，不从导演学形成的历史道路出发，那我们就会主观主义地去解决它。有的人要说，导演只是演出的“组织者”，并且说导演学并不是艺术。有的人认为导演的作用是“演出的作者”，剧本对他来说只是原料，是他那无拘无束的幻想的素材。第三种人把导演的权利限于作者台词的准确的图解。第四种人又说戏剧中没有导演也照样可以工作。

为了回答在现代戏剧中导演应该是什么人的问题，就应该懂得在剧院的实践中导演学是什么，它在历史上是怎样形成的。可惜在我们的学习计划中不能加上一门专业课——导演学历史（这里说“可惜”，是因为每一个导演都应该知道自己专业的历史）。我们只能座谈一次。我们只能匆遽地、扼要地研究一下导演学形成的历史过程。然后，我们才能进一步揭示我们

这个初步的公式，才能给导演艺术以更圆满、更具体的定义。

首先我们应该确定，导演学不能脱离剧院。没有导演学剧院就不能存在，同样，没有剧院导演学也不能存在。戏剧就是“行动”，而任何行动都应该是有组织的。如果说导演学就是“揭示剧本的本质”（我们已经谈到过），那么它就已经包含在剧本之中了。剧作家在某种程度上总是未来演出的导演。这一点最明显地表现在他的舞台指示中。这就是说，在每一个剧本中已经含有了“隐秘的”导演学。因此，什么时候出现了导演学这个问题是无关紧要的。所以如果有的人称莎士比亚是第一个导演，有人认为哥德的活动是导演学的开端，有的人把这个开端放在十九世纪的后期，那么这是完全自然的了。

从产生戏剧的那个时候，导演学就出现了。

难道在戏剧史的初期就已经有了导演吗？没有，那时候还没有导演。导演学已经有了，可是并没有导演。导演学作为一个概念，作为一种有一定内容的活动已经存在了。但是还没有“导演学”这个术语，术语是在很久以后才出现的。导演学成为独立的专业就更晚了一些。

当我们谈到“导演学”的时候，就应该对这个词所包括的具体活动、术语和专业加以区别。

在很早以前，还没有出现导演这个术语的时候，导演学已经在戏剧中存在了。我们现在称莎士比亚是导演，是因为他起过这样的作用，但是他的同代人并没有这样称呼他。我们后来称作“导演学”的这一活动的内容是什么呢？可以给它下面的定义：“它是行动的一种组织工作，它的任务是以舞台的手段来表现剧作中的思想”。对导演学这一活动比较具体的定义就是这样。这种活动是戏剧在它历史发展的第一步就已经有了

的。

但是，导演学既然说是始终存在的，就把问题结束，那还是十分不够的。随着戏剧形成过程的发展，导演学也有了变化。我们知道，戏剧是社会意识形态的一种表现形式。假如社会条件、阶级关系发生了变化，那么戏剧的思想倾向也要变化。新的任务产生新的戏剧创作。新的戏剧创作要求新的舞台表现手段和新的表现方法。这样一来，我们称之为导演学的这个活动也就随着改变了。它的思想内容，它的创作方法，以及它所具有的作用都在改变。由于这种原因，它的组织形式在改变；最后，它的体现者，就是说完成导演作用的人也在改变。因此，我们应该把导演学看成是一个不断发展的过程，看成是思想任务、创作方法、作用、组织形式及其体现者不断改变的过程。

现在我们按照几个基本的历史时期简单地研究一下这个过程。在古希腊的戏剧中是不是已经有了导演学呢？是的，已经有了。这种戏剧已经有了一种叫做合唱教师的人，他的职权是：（1）在固定的剧场里排戏。（2）和合唱队一起练习朗诵、唱歌和跳舞。他担任了舞台装置、合唱指挥、舞蹈指挥等三种职务。他的基本任务是使行动服从剧本的思想任务。在古代悲剧兴盛时期，剧作家完成了这些职能，这不是偶然的。著名的悲剧作家埃斯库罗斯和索福克勒斯当时也是“合唱教师”，用我们的术语来说，就是导演。古代戏剧从宗教剧到表现日常生活和心理状态的戏剧创作经过了很长的路程，在这个过程中，剧作家的专业逐渐地与剧院分开了。这时候合唱教师就作为一个特殊的独立的专业分立出来了。在后来戏剧史上一个很长的阶段内，在中世纪的时候，有所谓“神秘剧”的导演学。

“神秘剧”是一种宗教戏，它的内容是从圣经里选出的故事。这种戏剧演出可以延续好几天，有时有几万市民来参加演出。它有相当复杂的效果，在舞台上表现了天堂、地狱，其中的罪人们身上燃着火等等。我们保存下了一些壁画，上面绘有神秘剧的管事人，手里拿着一个长长的纸卷和一根木棒。木棒是代表他的身份的，根据木棒可以在人群中认出他来。而纸卷是演出时需要物品的清单。当然他还有许多助手。而他本人按我们的理解，就是主要导演，他负责保证布景、道具、效果，也负责指挥群众。这是最初的演出的主要组织者。

中世纪的戏剧逐渐减少了宗教的性质，逐渐成为世俗剧。这就引起剧作和舞台形式的改变。只供一个晚会演出的剧本就代替了广场群众剧。戏剧就从广场搬到房子里面去（旅馆的院子或室内剧场）。在文艺复兴时期，这个过程就分成两种形式：一种是宫廷戏剧，以后成为歌舞剧；另一种是职业戏剧，以后多半成为话剧。宫廷戏剧带有一种消遣娱乐的性质。演出要求富丽堂皇的舞台装置、华丽的服装和布景、错综复杂的灯光效果，出其不意的变幻；演出的绝大部分为舞蹈、哑剧表演和活人画所充塞。在这以后，导演的职权集中在舞蹈指挥的手里，而更主要的是集中到美术家的手里了。文艺复兴时期的艺术大师们，包括利奥那多·达·芬奇在内，都作为宫廷作家出现在大封建主的宫殿里。就在这时候才肯定了美术在戏剧中的作用，他根据完整的计划来考虑演出设计问题。在职业戏剧中，情况是完全不同了。这种戏剧具有人民性，倾向于现实主义。许多大剧作家都是这种戏剧的领导者，他们的作品表现了当时的进步思想。英国的莎士比亚，西班牙的塞万提斯和洛培·戴·维伽，法国的莫里哀，意大利的哥尔多尼便是这样的作家。

他们都是自己剧院的“导演”。在这种情况下，他们的职能就显著地扩大了。我们看到，在这个时代以前，导演工作的性质主要是一种组织工作。一般的演出组织、“排景”、指导群众场面和部分演员参加的场面等等，这就是当时导演学代表者主要关心的东西。在古代戏剧以后，他们所完成的真正的艺术任务是很有限的。文艺复兴时期伟大剧作家们的戏剧活动显著地扩大了导演学的作用。他们已经不仅仅是演出者和演出的组织者，而且已经作为剧团的思想领导和舞台教师、演员的教育者出现了，这就重新决定了导演学进一步发展的道路。出现了关于演员表演的论述和关于舞台技术的专业书籍，奠定了戏剧美学的基础。莎士比亚在许多作品中（《汉姆雷特》、《仲夏夜之梦》等），说明了自己对演员现实主义表演原则的理解。莫里哀写了一个优秀的喜剧《凡尔塞即兴》，这是他的美学宣言。这样，文艺复兴时期的伟大剧作家们给导演学概念带来了新的内容。其中主要的是对演员表演原则的深刻了解和同演员的工作。在戏剧发展的后一个阶段，即十八世纪之启蒙时期，是职业戏剧的全盛时期。这是剧烈而尖锐的阶级斗争时期，是资产阶级向垂死的封建主义进攻的时期。在这个时期新的社会力量成熟了，发展了，并且在阳光的照耀下，稳固地取得了自己的地位，法国革命的雷鸣已经响了起来，这一切都不能不表现在戏剧中。它在历史的社会矛盾中，在思想的斗争中，不能采取旁观态度。这首先表现在戏剧创作的发展中，表现在旧的古典体裁的破坏和新体裁的出现，表现在剧目的扩大，剧院已经不仅仅是和领导剧院的某一个剧作家的剧本发生关系。剧院除了排当代作家的各种体裁的戏剧作品而外，还经常排一些优秀的古典剧本。这样就需要有一个领导者，不仅能够解释自己的作

品，而且还要能解释剧院全部剧目中的戏剧作品。同时，戏剧创作是跟着它的社会任务的扩大而发展的，这就要求剧作家进一步专业化。剧作家逐渐成为职业作家，他没有时间再从事剧院的实践工作了。那么剧院思想领导和解释剧本的作用转到谁身上去了呢?这个任务就落到演员头上了。剧院开始由一些广见博识、艺术修养较高、有权威的演员来领导。英国著名的加利克和马克列德，法国的列肯，德国的爱克果夫和什列代尔，俄国的费道尔·沃尔科夫等都是这种情况。

恰巧就是在这个时代出现了导演和导演学这两个术语。一七七六年，“导演”这个术语第一次出现在德国梅宁根剧院的备忘录中。但是大家不要想，这个术语就指的剧院的艺术指导。被称为“导演”的是在剧院里负责维持秩序、管理罚金的人。后来导演的职责渐渐地扩大了，但多半还是停留在组织工作的范围之中。按他们的职权范围来说，和我们称作行政导演的人非常近似。于是就产生了剧院导演的艺术作用和组织作用的脱节现象。主要演员负责剧本的创作，而组织演出的工作，包括布景和服装的选择，常常是由很不熟悉业务的行政人员担任。在俄国的皇家剧院里一直到十九世纪的末叶，剧院的机构还是这样的：负责总领导的院长是一个和艺术毫无关系的高级官吏。他下面有几个助手，即所谓导演，其中大部分是些小官吏，和戏剧事业距离很远，只是为他的上司服务。他们负责对外演出、技术、防火的安全工作、执行纪律等。还有的负责演出进程——即我们的“助理导演”所作的工作。一般说他们的职权多半是行政性的。

至于艺术工作，却没有人正式出面领导。艺术工作处于自流状态。经常是演员自己集体排演。有时主要演员担任起领导

的工作，有时剧作家也来帮忙（如果戈理和奥斯特罗夫斯基）。这样，剧院的工作各个部门是分隔的。演出是由演出机构的各部分拼凑而成的，每个部分是由不同的人来领导，互相之间缺乏联系。显然，在这种条件下根本谈不到演出艺术的完整性和统一的思想目的，简单地说，根本谈不到什么构思。先进的戏剧工作者不断努力加强戏剧的思想作用和它真正的艺术性，因此他们就不能不关心这些问题。在十八世纪的后期已经开始了这一方面的探索。伟大的德国作家歌德比较有顺序地、明确地解决了演出完整性的任务，他在十八世纪到十九世纪，曾在威玛剧院作过很多年的院长和导演。歌德在剧院里已经不是作为行政人员而是作为导演艺术家出现了。他是真正的演出艺术指导和导演构思的创始人。所以公正些说，应该认为歌德是新导演学——具有完整构思的导演学的创始人。但同样应该指出，歌德也是导演独裁主义的首创者。他把构思理解成为色彩、节奏、造型上的统一，主要是把它当作演出的外部组织。演员在这一组织中的地位是服从导演和美术家，盲目执行导演的命令。过了一百年以后，在俄国的戏剧中又重复了这种现象，当时以梅耶荷德为首的形式主义导演把演员看作是美术家色彩结构上的点缀品。这并不是说歌德忽视演员的工作。他认为读台词是很重要的，他把对台词的排练发展到三次，这在当时来说是一个革命。但是歌德并没有达到真正的演出的完整性。导演构思的统一压制了演员的创造性，把演员放在第二位。歌德经常爱说："给我二十名下士兵，我可以给他们排出一个很好的戏"。十八世纪后期在俄国戏剧中还出现了与此相反的一条路线。当时，它的奠基人是费道尔·沃尔科夫和他的合作者季米特列夫斯基，他们是把主要的注意力放在演员身上。十九世纪

导演学的形成是这两条路线的继续和发展，同时也是克服歌德导演遗产中片面性的过程。十九世纪导演学中基本的倾向可分为下列两种：一、掌握演出中形象的完整与统一。二、把导演学的各种作用加以综合。这两种倾向的实现经过了复杂的过程。后来又出现了两条互相对立的路线，即所谓“外观”导演学和“内涵”导演学。外观导演学，像歌德一样，只注意演出的表面，这就出现了导演——演出者。十九世纪中期伦敦的查利士·凯恩剧院，特别是德国的梅宁根剧院就是这种导演学发展的显著标志。这些剧院给自己规定的任务是在舞台上把真实的历史情况、准确的细节再现出来，并细致地处理群众场面。我们看到，剧院领导人克隆涅克已经是专业的导演。在这个时代以前，以及在后来的实践中，担任导演职务的大都是演员，有时是剧作家，在极个别的情况下也有时候是美术家。由于谁是导演作用的体现者的问题，导演学就带有了两种不同的性质，首先就出现了内心和外形两个方面。“内涵”导演学主要的注意力是用在分析剧本和演员创造角色的工作上。内涵导演学的首创人最初主要是以威尼斯市立剧院的领导人劳贝为首的一些剧作家。一般地说这个剧院在戏剧发展史上起了巨大的作用。还在劳贝以前，在十九世纪初叶就已经进行了重要的导演工作，甚至已有了专门的导演学会的组织，它要求表演上的协调和完整。劳贝本人是一个剧作家，但他特别注意导演这一方面。他把分析剧本台词作为整个排演工作的基础。他为了争取把剧本排演七次进行过巨大的斗争。他是案头工作的首创者，并第一次给自己规定了“创造角色”的任务。在他以前，在文艺复兴时期伟大剧作家们的导演活动中，以及十八世纪杰出演员的导演活动中，对演员进行的工作是限于对演员进行一般舞台表演

规则以及寻找正确的"基调"的教育。而从劳贝起，在剧院中开始确立了和演员进行工作的传统，这一传统牢固地纳入到我们导演实践中来，这便是"创造形象的工作"。这时候除了只注意演出外表的导演——演出者之外，又出现了导演——教师。就在这时候其他的一些导演，金盖里什捷特和伊米尔曼等人发展了外观导演学的传统。但是，伊米尔曼赋予演员以重大的意义，他认为人的行动是戏剧中基本的东西，并且注意群众场面的工作。

当然，这些定义都是假定性的。这两条路线在真正的戏剧实践中不仅仅有斗争，而且有紧密的联系并互相交织着的。我们已经指出，在这个过程中主要的东西是趋向于演出构思的统一，这就要求综合导演的作用。我们知道，在戏剧的发展史上这些作用是逐渐产生的，好像是一层一层地垒起来的。当时是经过了好多人的手建立起来的。在广场舞台上是简单地组织行动，管理群众和个别的小组（合唱、舞蹈），组织演出，建立剧目，对演员进行舞台行为的教育，解释剧本，组织固定剧院的行政工作，统一构思，和演员一起创造形象等等。这些基本任务都是在剧院里一步一步固定下来的。这也就是导演学形成的过程。在某些地方戏剧已经达到了构思的相对的统一。但是，这种统一是有限度的，因为它只是在某些个别的部分实现了，并没有掌握演出的整个构成部分。它有时是舞台场面的统一，"节奏或造型的统一"，对剧本思想或心理解释的统一，有时是互相配合的统一。戏剧越接近演出成分的综合，导演作用的互相结合问题也就越尖锐。导演学应成为独立的专业。这个导演作用的综合过程及导演学作为一个专业形成的过程在莫斯科艺术剧院，在它的创始人斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇

——丹钦柯的活动中才光辉地完成了。

当我们要分析莫斯科艺术剧院在导演艺术事业中的贡献时，首先应该弄清楚两个问题：一、什么历史原因刺激了这个过程的形成？二、为什么它恰恰是在十九世纪到二十世纪之间，又恰恰是在俄国的戏剧中才完成了这个过程？

任何一种现象的历史发展过程，它的体现者可能会改变，人们对它的看法会改变，人们对它的评价也可能有所变化，但是这一切都不能限制它的发展。在历史发展的过程中，现象本身不断地变化，不管是内容还是形式渐渐和从前不同。在戏剧历史的发展过程中也是这样，在它不同的阶段，导演学的概念本身起着变化，不断增加新的内容，并表现于新的形式中。导演学从剧作家转到演员手中来的过程，就是现象质变的一种表现。不仅是导演学体现者的职业特征起着变化，同时我们知道，他的任务、作用、方法以及他们工作的组织形式都在变化。

是哪些历史原因在十九世纪末使导演学专业必然形成，对剧院起了领导作用，并且保证了全部演出成分的统一呢？

通常我们从剧院的艺术和技术机构的不断复杂化和戏剧专业的不断分化之中，就可以看到这些原因，因为每一种专业都要求有一个坚强的领导人，必须有人单独负责，并能把各个专业引导到艺术和组织的统一。由于这一分化要求严格专业化和剧目的多样化，导演和演员逐渐就无力完成导演学这一极其复杂的任务了，所以就要求有职业导演。

毫无疑义，这些现象正确地反映了戏剧发展的某些方面，并且在相当的程度上促进了导演专业和新的导演艺术的形成。但是这些论证还远远不能充分说明这个过程。它本身还不能详

尽地说明问题的本质，还只是些个别的因素，只是职业导演学产生的原因，它们是由别的原因派生出来的，因此它们本身还需要解释。如果不加解释，它们只是些纯表面的特征，仍然出不了剧院技术的范围，根本涉及不到戏剧（社会意识形态之一）发展中具体历史变化的本质。

但是，还存在着另外一种观点，它的论断是这样的：

“戏剧艺术的概念在二十世纪已经这样广泛，假如把从前每个时代的戏剧和它比较的话，那只是戏剧艺术的童年。剧院技术条件的发展，许多新专业的出现，装置技术、照明技术的发展、近似转台新设备和新的演出体系的出现，从画景到所谓硬景装置，三面景和平台，这些东西代替了从前的平面景，——这一切使得剧场演出复杂到如此程度，所以很自然，好象必须有一个人来领导这项剧场的生产。”①（着重号是我加的——古里叶夫）

这种错误的狭隘的技术观点，清楚地表现在对于导演学产生的评价和对它的作用所下的定义中。根据这种观点，导演学首先就是组织活动，而导演则是作为某种“生产领导人”而出现。剧院则等于是工厂企业了。

这样以生产为比拟是不能正确评价现代导演学的作用的，不能揭示它产生的真正规律和正确地理解它在现代戏剧中的作用。我们知道，戏剧是一种社会意识形态，所以一切戏剧成分毫无例外地都首先具有思想的作用。

在戏剧艺术中，演出中的每一个技术成分都具有思想意

---

①莫库里斯基：《戏剧学概论》，国立戏剧学院速记稿，第六讲，第九页。

义。“演出是思想创造的产物”①（着重号是我加的——古里叶夫）。

演出的这一特点，即“思想的创造”，就是决定戏剧历史发展过程的标准，在这一发展中，不仅是整个戏剧不断发生变化，就是它每一个个别成分（包括导演学在内）也是不断变化着的。

戏剧的一切成分，从戏剧创作一直到生产工作室，都根据思想的任务不断变化着，每一个任务都是在一定的历史阶段，在一定的具体社会条件下完成的。

新的思想任务要求新的表现手法，而新的表现手法首先要求实现它的新方法以及实施这些方法的新的组织形式。自然，导演学是合乎这个规律的。因此，在不同的历史阶段，在不同的社会政治环境下，只能谈具体的，在一定历史条件下产生的导演学，因为它有特殊的内容，有独特的任务、艺术方法和组织形式。

十九世纪到二十世纪之间，导演学在戏剧中的地位是由这一时期向戏剧艺术所提出的思想任务决定的。这些任务的复杂性和广泛性，远远地超出了剧院生产技术的复杂性和创作团体的“广泛性”的范围。

这些任务的广泛性已达到世界性的规模。它的复杂性是由思想斗争的复杂性所决定的。这就说明，进步的无产阶级和腐朽的帝国主义资本主义的决战已经开始。在帝国主义、世界战争和无产阶级革命的时代，戏剧正处在政治的、阶级的和民族

---

①莫库里斯基：《戏剧学概论》，国立戏剧学院速记稿，第六讲，第九页。

的残酷斗争当中。

在这一时期个别国家的国民经济已和统一的世界经济融合在一起，财政资本变成了统一的国际资本，独立的个体经济变成世界经济，每个民族的问题都含有国际性质。以前仅限于一个或几个国家范围的政治，现在也变成了国际政治。“加紧向殖民地和依赖国输出资本；扩展‘势力范围’和殖民地领土，一直囊括全地球；资本主义变成为极少数‘先进’国用财政资本奴役、用殖民政策压迫地球上极大多数居民的全世界体系，——所有这些，……使各个民族经济、各个民族领土都变为所谓世界经济整个链条底环节”。①

这个历史过程的全部发展就不能不引起人类思想产品的范围与规模的扩大。

首先是哲学和文学，然后是其他艺术形式——音乐、绘画、戏剧——都具有国际影响的因素。戏剧逐渐摆脱“统治阶级艺术”所限定的范围，现在它发出了正在进行着解放斗争的广大人民的宏亮的声音，虽然在这个时代以前，先进的革命思想有时也从内部突破过这个范围，但却是非常困难的。

马克思和恩格斯把俄国看作是“欧洲革命运动的先进部队”。② 斯大林同志说：“俄国是帝国主义各种矛盾的集合点”，③ “革命运动的中心是一定要移到俄国来了”，④——这一切情况，在俄国社会思想的运动中，就是说在它的表现者

---

①斯大林：《列宁主义问题》，莫斯科外国文书籍出版局一九四九年版，第四十页。

②《共产党宣言》，俄文版序。

③《列宁主义基础》，第二十四页。

④《列宁主义基础》，第二十七页。

之一——戏剧的发展中，不能不起到决定性的作用。戏剧从民族的狭窄的小路上走上了宽广的世界的大道。它已经不再去反映狭窄的日常生活，而开始反映深刻的社会历史冲突和政治运动了。

在这种条件下，戏剧艺术就具有了思想的复杂性、深刻的哲学性以及政治责任感的性质。戏剧艺术的作品应该具有明确的目的、完整与统一的特征。任何分散现象、形象模糊、目的不明确、思想方针不坚定、表现手法不统一，——这一切都将破坏戏剧存在的意义，消弱它的作用。戏剧应站在先进的立场上，培养自己明确和严整的创作思想、集中的意志和有效的行动。

这些任务落在了导演学的肩上。

新的戏剧的导演不应该是音响效果、色彩、生产技术过程的组织者，甚至也不是个别演员个性的组织者，而首先应该是思想的组织者。

他应该把每次演出组织成为思想的和艺术的完整统一体，演出的一切个别成分都应该服从这一统一。

这样的任务只有精通自己业务的大师和专家才能完成，他不仅要掌握整个剧院复杂的技术过程，并且首先就应该是一个思想深刻的、成熟的、具有先进文化和现代先进知识的人。

导演应是这样的专家，他把以前导演学中分散的个别的作用给以综合和深化。这种导演的出现，在戏剧历史的发展过程中就成为一种十分进步的现象（不仅技术是进步的，而首先是在社会作用上是进步的）。

现实主义戏剧负有体现当代先进思想的使命，这种情况在导演学的形成过程中具有重大的意义。

只有现实主义的艺术才能正确而深刻地反映生活中复杂的矛盾，并且透过表面现象去发掘它的真正实质。莫斯科艺术剧院在戏剧中建立了现实主义风格，它的艺术总路线是现实主义的，该剧院所培养出来的导演是现实主义的导演。

但是，自觉的和彻底的现实主义又给艺术家提出了更加复杂的任务和严格的要求。现实主义艺术家应对自己艺术的准确性、明确性和真实性负极大的责任。

现实主义首先就是正确地选择现象、敏锐地给以评价、精确地组织这些现象。现实主义——这就是细致精确的分析和大胆的概括，然后达到深刻的创造性的综合。现实主义——就是思想的提炼（正如高尔基所说的“提炼到象征的程度”），它能真实具体地抓住现实中的现象。它应该对幻想实行严格的控制，使幻想和现实在统一的生活运动中结合起来。现实主义不断提高艺术家的责任感，要他对自己的想象负责，要求它合理、完整，并有远景。

现实主义者的想象，常常是隐蔽着的，因为它经常是浸透在现实之中，和事物的本质联系起来，受到现实生活的限制。而“浪漫主义者”的想象则完全相反，它脱离开外界的现实物体，所以就容易惹人注目。由于它不是现实的，反复无常的，任性的，所以常常只是一串偶然的联想和现实的观念，根本不能揭示事物的客观本质。

“浪漫主义的想象”——这是一种不知道受必然性约束的自由。它不受任何东西的限制，因此它是模糊的、无对象的、没有成效的和“涣散的”。

与此相反，现实主义者的想象始终是在一个严格的范围中运动，受着现实中一定现象的约制（在戏剧中即受某一个剧作

家的作品的约制），不脱离现象和它的基础，而是在它的根基上成长起来。这样一来，这种想象创造出来的艺术形象就能够揭示那一现象的思想了。这里就表现出显著的复杂性，它要求严格的组织性和丰富的创造力。这样它就更有约束、更有目的、更“集中”了。看起来它好象是脱离了现实，但实际上它是更使我们接近现实了。

现实主义艺术家的想象的这些特点对我们是很重要的，因为只有依靠这些东西我们才能在艺术中达到形象的完整和统一，才能反映出现实中现象的完整和统一。

演出形象的完整和统一是对现实主义戏剧的基本要求，只有在这一基础上戏剧才能实现自己的思想任务。创造完整与统一这是一个基础，导演学这一独立的专业就是在这个基础上产生、发展和形成的。

这就是说，决定导演学产生的和确定它的作用与任务的基本因素是：一、戏剧所要解决的思想任务的内容和性质；二、表现这些任务的创作方法，即现实主义。

正是这些基本因素引起了技术和组织工作的复杂性，它甚至被错误地认为是导演学产生的唯一原因。导演的职责对他的专业修养起着决定性的作用。因此他不能只是生产的组织者和管理工作者，而首先应该是演出的完整与统一的体现者，即创作构思的体现者。

以导演为首的戏剧团体的使命就是要实现这些要求。

就是这些历史原因在十九世纪到二十世纪之间决定了导演学这一独立专业的形成，并且出现了现实主义的导演，完整的思想艺术构思的体现者，他把演出的各个部分都统一到自己的身上来。

莫斯科艺术剧院在革命前的年代里已经形成了的导演方法是怎样的呢？

首先应该指出，这一创作方法是为舞台现实主义不断斗争的结果，这是十九世纪俄国戏剧的特征。

十九世纪的俄国戏剧是和俄国古典文学紧密联系着的，它是最进步的社会倾向的表现。俄国现实主义的创始人是格利鲍耶陀夫、普希金、果戈理和奥斯特罗夫斯基，他们不仅是伟大的剧作家，而且是舞台的导师，是戏剧美学的创造者，是为现实主义斗争的始终不渝的战士。斯坦尼斯拉夫斯基体系接受了普希金、果戈理、奥斯特罗夫斯基以及十九世纪伟大的现实主义演员们的创作遗产。斯坦尼斯拉夫斯基早年的同代人连斯基是艺术剧院的老前辈。出类拔萃的演员、知识渊博、才能广泛的戏剧大师连斯基，曾为建立导演艺术进行过多年的斗争。皇家剧院曾以陈旧的规法压制过他，但他以自己热情的向往和导演经验给斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇——丹钦柯的事业铺平了道路。

莫斯科艺术剧院的导演体系，吸取了一百年来伟大的俄罗斯现实主义戏剧的代表们所创造的好的东西，并且把导演学的质量提到很高的程度。

对于这一导演体系的基本特征，可以作下列简短的说明：

一、导演学是对集体的艺术指导。

二、剧作家起主导的作用。艺术剧院是作家的剧院。导演学的基本任务是揭示剧本的思想内容。

三、构思的统一是通过剧本来表现剧院的哲学立场。

四、一切艺术表现手法的任何环节和成分都要服从构思。

五、演员在演出中起主导的作用。

六、同演员进行有顺序的创作活动和体现形象的教学工作，是导演学中的主要环节。

七、在舞台上创造现实生活环境并以全部元素和舞台上的细微动作来再现现实中的生活真实。

八、对观众的思想形象感染与情绪感染的统一，以及它在“舞台节奏”和“舞台气氛”概念中的具体化。

九、在集体主义的基础上组织创作的过程。演员在导演负责制的情况下保持自己的创作自由与创作主动性（克服导演学最初的专制主义倾向）。

十、综合导演在艺术创作、演出和组织等各方面的作用（艺术上一人负责制的原则）。

十一、组织演出全部过程的——艺术的和技术的——严格计划性和准确性。

十二、“行动”是演员在创造形象工作中舞台行为的基础。确定舞台行动是表现演出思想的基本方法。

今后我们还要更详细地分析这些原则。现在这还只是导演学在其历史发展过程中的一个概括，这对我们也很需要。这个综合决定着现代戏剧中我们赋予导演学的基本内容。它能使我们从这些内容中找出关于导演学，即演出艺术的比较具体的定义。

导演学是组织演出的一种复杂的艺术。它的几个基本方面是：

一、对剧本思想的解释。

二、建立思想的和艺术的构思。

三、在完整的演出结构中表现构思。

四、在同演员及其他演出参加者的创作工作中体现构思。

五、组织建立演出的全部创作和技术的过程，并对它们进行指导。

这就是我们在分析导演学的历史发展时应作的说明。这应是我们今后工作的基础。在苏联戏剧的实践中，导演学的概念里出现的那些新的东西，等我们以后谈到关于导演艺术家的党性的题目时，我们再来研究它。

第三章　剧院与戏剧创作

——导演和剧作家的关系

我们在第二章里，谈到了导演学形成的历史过程，解释了“导演学”这个概念的内容。我们把它确定为“创造完整演出的艺术”。我们已经指出，在这一广泛的定义中，还包括在解释剧本的基础上建立演出的艺术构思，在演出结构中体现构思，在同演员的工作中实现构思，并包括从创作和组织方面指导演出的全部过程。我们也看到，导演艺术广泛的内容就是职业导演的各种作用（组织、演出、教育等作用）不断综合的结果。最后我们还谈到莫斯科艺术剧院，首先是斯坦尼斯拉夫斯基在这一过程的发展中所起的巨大作用。他在自己的日记中写道：“导演这个人物已经在我们的意识中形成了，他把很多方面的东西都统一起来了。”

导演如何在现代戏剧的实践中实现这些作用呢？为了回答这个问题，我们必须明确了解戏剧艺术的特征。

如果说美术家是一个人在自己的画室里创作，雕塑家是独立地塑像，作家是关在自己的工作室里写小说的话，那么戏剧则是把很多创作人员和技术人员统一在一起的艺术。

有了写剧本的作者，有了写音乐的作曲家，有了画景和设计服装的美术家，有了准备化妆品、假发、服装的工作室，有

了电工人员，最后还要有扮演者——演员，这是最基本的条件。这就是说，我们看到很多人，他们对演出有自己的理解、自己的想象、自己的感情、自己的特点，即自己的创造。所有这一切都应该成为一个协调的统一体。

每一个演出过程的参加者，在创作演出时，都是创作的一个组成部分。但是演出是整个剧院集体创作出来的。剧作家是剧本的作者，但剧本还不是演出。美术家是舞台设计的作者，但它也不能作为独立的作品存在，同样作曲家的创作还仅仅是音乐。导演是演出结构的作者，但是要没有演员和其他演出参加者，那他就是没有士兵的统帅。戏剧艺术的完整作品——演出的作者应该是创作的集体。

戏剧是集体的艺术。只有整个创作的集体，才能创作出完整的统一，而这个集体的每一个成员都能自由发挥他的创作能力。如果在创作过程中，有人企图把演出创作权攫为已有，那么他就要压制其他参加者的创造。这马上就会在演出的艺术质量中表现出来。假如导演要象颓废派戈登克雷那样，把自己封为剧场加冕的君王（见《君王万岁》），那他就会毁灭戏剧。"演员的表演不是艺术——戈登克雷写道，——艺术只能根据一定的计划产生。为了创造某种艺术作品，我们应该去研究那些可以计算的材料。人不属于这类材料。人的全部天性是不愿受约束的；因此他的个性本身就可以证明，他是不适于作戏剧材料的。"戈登克雷从此得出了一个结论：应该把演员从剧院里赶出去，而代之以"高级傀儡"。在革命以前，有一个俄国颓废派作家索洛古布也作过这样的梦，要把演员变成傀儡。他所想象的是这样的：作者自己读台词，而演员只是用他的动作来给台词作图解。他把这种戏剧称为"统一意志"的戏剧。

大约也是在这个时期，美术家企图霸占剧院的统治权，他们把演出变成图画和服装展览会。他们把演员仅仅看成是色彩上的点缀品，而剧本只是他来展现布景的借口。

很久以来，有时导演还傲慢地称自己是“演出的作者”，把别人的创造攫为己有，或者干脆就以他的“统一意志”压制别人的创造。天才的导演大师梅耶荷德就是被这些东西悲惨地葬送了。他牺牲在自己不坚定的意志和形式主义中了。

另一方面，在戏剧界也经常可以看到贬低导演作用的现象。也有这样的论调，认为在戏剧中没有导演也可以过得去，演员可以自己集体排戏。在西欧的戏剧中保留下了一种巡回演出制度，经常可以看到他们的“独角戏”。在这样的演出中主角压制别人，突出自己。其他演员被迫服从一个巡回演员独断的意志。凡是没有他的戏的场面或段落，他就无情地把作者的台词删掉。这样，剧本的思想完全被歪曲了，演出没有完整而明确的构思，丧失了艺术的价值。这一切都以不同的方式破坏戏剧中的集体原则，以各种方式摧残着真正的艺术。创造演出的过程，只有发挥了全部参加者的积极性，才能成为有机的过程。这个创造过程不能容忍任何强迫或强制。这里充分表现出整个集体的创作意志，集体应该服从演出构思，并且深信它的思想艺术价值。这首先要求，集体要在创造方法上一致，并要求集体在世界观和美学原则上一致起来。

所以集体性的原则不仅限于舞台形象不是以个体的方式，而应以某种“组合”的方式创造出来，各种“成分”的体现者，从剧本作者到舞台工人，都要参加演出的工作。集体性的原则首先是创作目的一致，它把艺术过程的全部参加者统一起来，作为整个剧院的集体，积极地、创造性地完成共同的思想任

务。每次演出，作为一个单独的艺术现象来说，应该是整个剧院集体的创造，就象国家的、党的或是社会的任何一项方针政策一样，都是群众的创造，都是全国人民集体的创造。

苏联的革命戏剧是一定历史发展阶段中的戏剧，是一种特定社会制度中的戏剧，它在创造力量的相互关系上，首先是在作者、导演，演员的相互关系上，创造了特殊的类型。

这种合作关系首先决定于它的思想教育的任务，而革命戏剧是作为新的社会主义制度的积极建设者来完成这些任务的。这种合作关系标志着革命戏剧艺术的基本特点，也就是共产主义社会的建设中体现着戏剧艺术战斗力量的马列主义党性的特点。

这就是最彻底最完整的创作上的集体主义原则，这是革命前的旧戏剧，甚至最先进的戏剧不可能有的东西。

革命戏剧和社会主义现实主义戏剧所特有的“集体性”原则的本质怎样表现出来呢？如何在生动的戏剧实践中，把各个参加者的相互关系，首先是作者、导演和演员的相互关系融合在一起呢？如果设想，每个人在创作中是绝对“自由”，互相孤立，不负责任，那是非常荒谬的。集体创作的原则并不是说，每个人可以不顾别人只根据自己的意见去为所欲为地进行“创造”。这就不是什么“创造”，而是十足的无政府主义了。集体创作要使集体有一个统一的创作意志，每个个别参加者的创作过程都要服从它。导演就应该是集体的统一创作意志的体现者。他应该在构思的基础上建立创作的统一，使集体的一切参加者服从一个共同的目的。在戏剧中，不管是消灭导演的统一意志，或是把它变成个人的意志，都是十分有害的。在戏剧艺术中，和在任何活动中一样，最后的胜利决定于正确地

处理个人和群众创作的关系。列宁的“众人的意志服从一人的意志”的公式在戏剧中也是有用的。它绝不会压制群众的积极性。相反，它给予我们广泛发挥创作积极性的可能，并把它妥贴地安置在统一目的和统一纪律的范围之内。导演的统一意志表现在，导演应该把集体在创作上所尽的努力统一起来，他应善于从和他一起工作的集体中大量吸取东西，善于抓住集体中一切可能条件，并能把集体的创造组成完整的统一体。既然戏剧是集体的艺术，演出是集体创造的产物，那么导演的统一意志也就是实现整个集体的创作意志。这样就解决了贬低导演作用和夸大导演作用的矛盾，也解决了在演出中消灭统一意志和变统一意志为个人专权的矛盾。

怎样才能使得这种解决方法不致成为空谈，不仅是理论性的东西，而要在实践中实现呢？换句话说，统一演出参加者各种活动的决定因素是什么呢？

一方面，每个人都应该是创造演出的积极参加者。另一方面，集体的创造又要服从统一的、人人都要执行的创造任务。许多创造意志有机的互相影响是不是可能呢？如果可能的话，那么很显然就应该在这种复杂的合作中找到主要的环节，它将决定其他环节的工作。这个环节是什么呢？

有时候人们根据戏剧创作过程的集体性，把戏剧称为各种艺术的联合。戏剧在这种理解中就失去了独立艺术的实质。他们认为，戏剧的特点，不在于它所特有的某些现象，却好象只是由语言、绘画、音乐、舞蹈等形象结合的结果而产生的。好象戏剧不是独立的艺术，只不过是其他艺术的联合而已。

但是我们已经看到，戏剧是以独特的形象来教育人的。这就是人的行动的形象。这样看来，戏剧是一种独立的艺术。谁

是使戏剧成为独特艺术形象的体现者呢？

答案是很清楚的。这就是戏剧这一独特艺术的代表者，也就是演员。画家、作曲家、歌唱家、舞蹈家都可以离开戏剧而独立存在。但是演员只有在戏剧中才能存在。这就使他具有一种特殊的戏剧的特质。这就使他成为独特的具有无限影响力量的戏剧艺术的体现者。由此可见，戏剧艺术根本不是其他艺术的联合。凡是有演员和观众的地方，它就可以独立存在，演员是为了观众而行动。戏剧没有建筑家、美术家、音乐家、导演，甚至没有剧作家，只要有演员它照样还是戏剧。这是一种"贫乏的"戏剧，但总还是戏剧。可是假如没有演员，戏剧就会死亡。那么其他艺术在戏剧中起什么作用呢？它们帮助戏剧艺术丰富它的内容，为它创造具体的环境，加强它的内容与情绪的影响作用。因此，实际上它们不能强调自己的独立性。它们要服从演员的艺术，其使命是帮助演员行动，只有和行动联系起来才有价值。为了充分发挥戏剧艺术的影响作用，需要它们参加进来，但它们只是忠实的助手，而不是独霸的老爷。它们的"形象"是包括在演出的组织之内，但同时服从戏剧的特点，这才能够成为能动的东西。布景、灯光、音乐、歌曲、服装，——这一切都是为行动而创造的，都是和演员共同行动的。一切艺术形式，它们的"形象"统一起来，都是为了加强戏剧形象的能动力量。因此，戏剧艺术不是其他艺术的联合，而是独立的综合性的艺术，它包括着其它艺术的形象，使它们服从自己的任务，使它们为舞台行动服务。换句话说，包括在演出中的任何一种艺术都应该具有戏剧的作用。诗歌、图画、交响乐、建筑物等都有独立的意义，都是独立的艺术作品。而在戏剧中文学、绘画、音乐、建筑都不能独立存在。如果作为独立

的作品它就没有艺术价值了。在戏剧中一切都是为演员而存在的，一切都是通过演员起作用的。在戏剧中剧本作者、美术家、作曲家，不是直接和观众发生关系，而要通过演员。这就是为什么在剧院上演时是很有趣的剧本，但读起来却可能是枯燥无味的；在舞台装置中华丽的布景也可能被认为是不可理解的色彩的堆积；在戏剧中很感动人的音乐拿到音乐会上去演奏，可能就显得贫乏而没有表现力。反过来说，假如在演员没有出场以前观众就给布景鼓掌，或者给与行动发展毫无联系的音乐鼓掌，这就是说行动已经中止，戏剧的规律就被强调自己独立性的其他形象的侵略行为破坏了。

在戏剧中只有演员才能使布景、灯光、音乐、导演的舞台调度富有生气。没有演员，它们都是死的。如果它们能够帮助演员更好地、更明确地把行动传达给观众，那么就是合乎“戏剧要求”的。如果它们总强调自己的独立性，总想不通过演员而直接和观众呼应，那么它们就是反戏剧的。参加演出的任何一种艺术的任务，——都是以自己的创造抚育演员，它们应该包括在演员的行动中，只有和剧中人物的舞台生活有机地联系起来以后，观众才能感到它们是有生命的。演出的一切成分服从演员的创造，再加上它们的能动作用，——这就是保证它们协调统一的基本环节。

首先导演构思就应该服从这一任务，构思应该是通过演员揭示剧本思想内容的一种手段。只有这样的导演构思，才能成为创造演出过程中的组织力量。这样，戏剧艺术就是舞台行动的艺术。决定戏剧艺术特点及其独特性的基础是演员的艺术。

我们再以这个观点进一步来看一看演员、导演和剧作家在创造上的相互关系。

在苏联戏剧中，关于戏剧创作在剧院中的主导作用的原则是十分肯定的。另一方面，又常常把演员当作戏剧的主要专业。还有，导演又是创造构思的作者，是创造演出中统一意志的体现者，所以也称导演是“创造过程的主要基础”。这样一来，就都是“主要的”了。那么谁是最主要的呢？怎样来分析这些矛盾呢？

如果总想争论什么是戏剧中最主要的，那也是十分不必要的烦琐的考证。重要的是要弄清楚，剧作家、导演和演员的主要作用都是在什么地方、什么时候、以什么方式表现出来的。这样我们就会看到，每一个人在演出的一定阶段上各有主要意义，在演出中完成着不同的任务。正确地了解这些任务对一个导演来说是很重要的，如果不能正确地解决这些任务，那么在戏剧的实践中就会造成一系列的错误。这些错误不仅是剧院工作人员品行不好的结果，我们已经知道，它们包括在戏剧创作过程本身的矛盾性质之中。

在苏联戏剧中，导演是一个独立的艺术家，在创作构思中表现出以自己的世界观对现实的理解。但同时他似乎又服从剧作家，因为他在艺术任务中受着剧本的限制。最后，他的构思只有通过演员才能实现，而演员也是独立的艺术家。

导演在与剧作家的关系上，他的独立性能达到什么程度呢？导演是否仅仅是作者的解释者，他的作用是否只是把剧本文学的形象翻译成舞台语言？还是说那是一种创造性的解释，在解释的过程中可以产生新的独立的艺术作品呢？

在戏剧的实践中，这些问题引起了工作过程中的许多重大的矛盾、分歧和有关创作问题的争论，提出了一系列的探索方法来克服这些困难。我们看到，往往就是这些消除矛盾和达到

统一的愿望造成两种现象，不是夸大导演的权限，便是反过来限制导演，窒息导演的意志。

可见，作者、演员和导演的问题，到今天还是戏剧理论中一个基本问题。

剧院和戏剧创作的相互关系问题，在戏剧理论和实践中出现了两种极端对立的倾向。

一种倾向的特点，是把戏剧仅仅看作是文学作品的“解说员”，否认戏剧是独立艺术（索洛古布）。

另一种相反的观点，虽然把戏剧看作是独立的艺术，但却走到另一个极端，对戏剧作品采取轻视、甚至根本否定的态度。主张这种观点的人们，企图断定戏剧根本不需要剧本，剧本不过是演出的借端。

“我不需要什么剧本。给我一个电话簿，我就可以排戏”，——有一个导演这样说过。

什么是正确的解决方法呢？怎样才能克服这两个极端呢？

在实践中寻找解决方法时，常常是这样提问题的：剧本思想与导演思想有无区别，在演出中是否会产生和剧本中不同的思想。

毫无疑义，剧院的使命是解释戏剧创作。导演与整个剧院集体的全部任务就是实现对剧本的舞台解释，并在演出构思中提出具体的解释方案。

从这个意义上说，戏剧创作的主导作用就应该成为苏联戏剧的基本原则，无论是剧作家、理论家或实践家，都要遵守这项原则。

“剧院演出的是剧作家的剧本”，这是整个苏联戏剧最起码的基本原则。我国最优秀的剧院——艺术剧院——以自己的

实践证实了这一点，它的领导人经常说，艺术剧院首先就是“作者的剧院”。对剧本，对作者台词采取慎重的态度，这也是莫斯科艺术剧院学派导演们的“第二天性”，他们从自己的伟大的导师那里直接地接受了这项原则。

剧作家给戏剧提出主题和思想，并给主题和思想以具体的艺术表现，它要求一定的风格，一定的表演方法和一定的舞台形式。在剧院中上演的剧本的总和就构成剧目。而剧目就是剧院的“面貌”。它能表现出一个剧院的风格、世界观、立场和创作的特点。因此，戏剧创作是剧院全部创作过程的思想艺术基础。这一条原理并不因为剧院常常遇到坏剧本而有所改变，对于坏剧本导演和演员都可以加以修改。这里好象是剧作家服从剧院了。不是他领导剧院，而是剧院领导他了。但是这里谈的不是某一个剧作家的主导作用，而是戏剧创作的主导作用。

总而言之，剧本对剧院来说是“法律”，导演的任务是实现对作家的解释，但解释的是他的（作者的）意图，他的思想和他的创作特点。

于是马上又发生了一个问题：应该怎样来理解“解释”这个常用语呢？它是否常常有不同的含义？是否可能有这样一种对作家的解释，它所揭示的仅仅是剧作家所写的东西呢？如果说导演没有权利把自己的思想强加于演出的话，那么从另一方面看，他是否可能十分准确地、完全象作者想象的那样来表现作者的思想呢？作者在反映活的、运动着的与变革着的现实，并给自己对现实的感觉和理解以形象的表现时，他自己是否总是能够以准确的公式来“翻译”出自己作品的思想呢？

对每一种艺术作品来说，是否有一个通用的公式，而且从产生以后它就永远不变了呢？

有人假借作者的意图说："作者要求这样"，或者借口说："这与作家愿望矛盾"，这是极度的天真呢，还是企图把自己的意见强加在作者身上，并以作家的威信来维护他们的特权呢？

不然的话，对许多古典作品所做的一切不同解释就都成为错误的了，因为没有办法去了解死去的作者的意图。这样一来，假如有人说，任何作品只有一种和作家相同的解释才是对的，其它的解释都有问题，我们也只好承认这种说法是正确的了。

但是我们非常清楚，对每一件伟大的艺术作品都会有千百种不同的解释，只有在这些解释中才能揭示出它们丰富的内容。我们知道，在这些各不相同的而且往往是出其不意的解释中才表现出它的艺术的深度、诗的魅力和感染力量。我们知道，在一部艺术作品中隐藏着的那种不断革新的可能性就决定着它的全部历史生命。

机械音乐的发明家幻想着这样一种技术：作曲家写乐谱的时候，把每个音的强弱符号和长度都准确地记下来。再把它用录音固定在一个磁带上，这样听众就可以听到准确的符合于作者意图的音乐，而不受每个不同的演奏者主观解释的影响了。但是，如果消灭了这种主观性，那么音乐艺术的本身也就和演奏者一起消灭了，因为录在磁带上的作品永远是博物馆的陈列品，它只能说明这个乐谱是某某作曲家、由于某种意图而写成。但是，一种音乐，如果没有演奏者主观的解释，它就不可能表现出生动的声音来。何况根本就不可能有这样的技术，可以准确地把作者意图固定下来。任何假想的以准确再现作者意图的方法来限制演奏艺术的企图，都会使创作丧失了全部力

量。

当人们说戏剧的任务就是把戏剧作品“翻译”成舞台语言的时候，那首先应该弄清楚“翻译”这个词的含义是什么。可能有创造性的翻译，它是从作者的精神，对他的风格的感受和掌握作品的深刻意义出发。但是还可能有一种死译，它所关心的只是如何尽可能准确地把原文传达出来。前一种不去死扣词句，而去寻找接近原作的方法；后一种只注意到单词，却失去了深刻的理解和它的完整性。前者必须要求自己对全部作品的理解，要求有明确完整的概念；后者受着个别词句的限制。前者由于加进了自己主观的创造性，提高了独立的艺术价值；后者被客观局限性所俘虏，陷入工匠式的工作圈子里去。越是努力去作准确的翻译者，他的译文也就越不忠实。“死译永远也不可能忠实”（普希金语）。

这种死板的翻译，对于缺乏指导的业余演出来说是很普遍的现象。但是有时候职业剧团的演出中也看到这种现象。要知道，为了理解剧本中的事物的发展和掌握剧中人物台词的意义，并不要求特别深刻的思考。为了了解角色行为的一般意义和捉摸他们语调的特性，并不要求什么了不起的判断能力和特殊训练。为了“根据行动逻辑”安排演出参加者在舞台上的地位，不需要特别的想象。如果剧作家对于写“舞台指示”很慷慨的话，事情就更好办了：可以根据作者的指示来安排舞台上的家具和人的地位，并根据这些指示来“装饰”角色的舞台生活。

如果作者不是那样爱多嘴的提示人，也可以在舞台环境中去寻求“生活的逼真”（或者更简单些——依赖美术家），了解作者写得很清楚的东西，然后在舞台上清楚地表现出来。老

实说，这是每一个具有正常思考力的人都能做到的。关于这一点，恐怕至少已有成千的业余团体领导者们所组织的纯熟的演出证明了这一点。假如“导演学”仅仅是做这些事情的话，那么，那些对它的必要性发生怀疑的意见就可以理解了。但是往往出现这种情况：导演决心要完成一个光荣的任务——尽可能准确地传达作者意图，而这一点也正好限制了他自己。

有时候可能遇到一些有经验的精明强干的导演，他们以永恒不变的态度开始排一个戏，准确地确定“作者的思想”。然后很熟练地把剧本分成若干单位，并且能够很清楚地把剧本情节分成若干行动。他们在每个单位中顺利地找出行动的逻辑，甚至可以找出有趣的心理的细微变化和富有表现力的舞台调度。这样，他们每年可以正常地准时地演出十二个戏，每个月一个，每个戏排十八次到二十次即可上演。报纸上出现一些捧场的评论，都是说：“演出虽然还没有达到高度的概括，但处理得很严紧，很完整。”但是有时候在这些导演的排演中发生一些奇怪的现象。也有时候由于某种原因要把排演拖长一些，也有时导演组织能力很强，技术高明得令人惊奇。有时在工作初期演员不愿当导演的虏俘，但在他感到需要导演的帮助，而导演很有经验，指导有方时，这时演员又盲目地服从导演。总之，在上演以前，要作一次全面检查，这时可能发现许多“空白点”。于是，导演开始作局部的个别纠正，但是这样不仅搞不好，而且越弄越糊涂。排了十五次的戏还能站住脚，到第二十次排演时就已经含糊不清，而到连排的时候，就分散成个别的、没有联系的碎片了。原因简单得很：导演没有总的概念。他只是按照“顺序”消极地跟着作者跑，而自己对作者的材料没有个人的创造，没有自己的形象构思。导演和演员越深入剧

本，就越会感到缺乏创作的指针。对这样的导演来说，排十五次就上演比排三十次还容易，这也是可以理解的。消极地跟着作者跑，在一个短的时间内只能给“匠气的演出”以客观主义的虚构，而当分析的工作一开始深入，这种虚构就会无望地破灭。

每当导演以为自己的使命仅仅是猜中和顺从地重复作家想说的东西，而不能表现剧院本身要通过剧本表达的东西（自然不能超越它的客观内容）的时候，导演（甚至整个剧院）就会遇到上述的事故。

有一个导演好象发表过如下的古怪的声明：“亲爱的同志们！我们不会写剧本，也不会修改别人的剧本。手里拿到什么就排什么。别人怎样写的，我就怎样排。逐字逐句地排。写什么排什么。作者的舞台指示就是为了这个写的。我是绝对准确地保持原样，没有二话可说。”

一部戏剧作品，在它的创作时期所具有的客观意义，后来可能就有某些改变。把对作品思想的理解局限于作者想说什么，而不考虑他当时能说什么，以及现在他的剧本在现实中正在说明什么，脱离上演的具体时间和地点，这都是不允许的。这样以来，所谓“思想”将会成为脱离时间和空间的空洞之物。我们知道得很清楚，往往一个作品说明的问题和它的作者要说的完全不同。

差不多每一部伟大的艺术作品所说明的问题，都比它的作者自己要说的还要多些。

奥斯特罗夫斯基的剧本的讽刺锋芒，比起作者原来意图中所包含的东西来，则具有更强烈更深刻的打击力量。托尔斯泰任何时候也没有打算作“俄国革命的镜子”。所以，凡是剧本

中作者含糊地提出的东西，或者，虽然在他的作品中客观存在，而他没有注意到的东西，剧院都可以充分地揭示出来。

一部艺术作品的寿命越长，越深入社会实践，那么其中对现实的揭示也就越充分。真正的艺术作品就好象是一块宝石：越经琢磨，就越能从上面发现新的花纹，成为色彩更丰富的欣赏品。

对于艺术作品来说，历史是最有经验最苛刻不过的珠宝商老行家了，它正确地淘汰掉那些没有真正的长远价值的东西，使最上等的金钢钻石放出光泽。现实中的每一个现象对于人的认识来说，都是无穷尽的，每一个巨大的艺术创造对艺术的认识来说，同样是无穷尽的。历史的远景越深邃，那么在一个具体艺术作品中蕴藏的认识力量也就越丰富。每一代新的人都能从中发现新的因素，给它新的内容，赋予新的意义。每一个新的时代都会带来关于当代现实的新知识，而现实是反映在人的思想和想象之中，时代能确定新的观点，产生新的联系。艺术作品中的思想不断遇到新的材料、新的情况和新的问题，但是这些作品的创造者，对这些问题不是根本没有想到，便是仅仅感到其中的一部分（这是稍微好一点的情况）。历史和博物馆的冷藏室没有什么近似之处，那里保存的只是药水泡着的带有准确编号的艺术古董。历史不断在艺术作品中发现新的动力，给以新的观点，强调出其中新的东西。艺术作品越能以新的内容充实自己，它在新时代里产生的新的联系越巩固，它越能回答新的问题，——悠久而鲜明的历史生活就越能和它接近，在历史发展的过程中，不仅是社会的物质力量在运动，而且还不断产生新的思想；变革的进程也推动着人类原先的创作思想前进，灌输给它新的能动力，给以新的描绘，为它开辟新的远

景。其中有的思想在残酷的斗争中取得胜利；有的摆脱了自己历史条件的限制，得到充分的发展；但也有的逐渐消亡，以便让新的有生命力的萌芽成长。

莎士比亚的悲剧不断给我们揭示新的特点，因为我们经过了后来的社会变革和现代的实践，我们比过去每一代人对封建社会了解得更多，理解得更深，我们对它的矛盾本质也感受得更尖锐了。

上古时期是人类壮丽的青春时代，人类社会越成熟，就越能发展古代的财富。这就象一个人一样，只有当他到了成年，最后形成了他的个性才能完全理解他的青年时代。

“人体解剖学——是猿猴解剖学的钥匙”。

每一个从事艺术理论或艺术实践的人，都应该记着马克思这一条原理。哲学上的争论清楚地说明：哲学的历史发展，只有从马克思列宁主义的高度上来看才是可以理解的，因为辩证唯物主义哲学象探照灯一样照亮了过去哲学体系所走过的道路。这一点在艺术部门中也同样是适用的。

社会主义现实主义是辩证唯物论在艺术中的表现，只有从这个高度上来看，才能正确地理解和充分地揭示艺术中的派别以及过去时代的艺术作品。这并不是意味着要在过去时代的艺术作品中加上新的，它从来没有的现代内容。但这却说明只有从现代的立场上才能彻底理解过去的艺术作品中所反映的现实。在任何一部艺术作品中所包含的客观内容，只有在一定的主观态度的基础上才能认识，而这个主观态度的内容则应代表着当前的“党性”利益。在剧院排戏的工作上，我们可以大胆地引证一下别林斯基在谈到关于研究历史问题时所说的话：“我们考查和追溯过去，是为了让它给我们解释现在和借鉴未

来”。①

这些一般原理在戏剧的实践中得到具体体现。提出创作中的主观意图，抓住历史的远景，敏锐地感觉其现代性，感受到剧本今天的生活——这也正是独立创作的基础，它将演出变成与剧本有所不同的独立的艺术作品。

这不管是对古典作品或现代剧本来说都是一样的。在古典作品中表现更明显些，因为我们和古典作品的作者相隔几个世纪之久，而我们和现代剧本相距总共没有几年或几个月的时间。但这仅仅是纯数字上的区别。现代剧本同样是以时间规律为转移的，它在今日生活的洪流中产生以后，马上是又去反映它下一步的运动。随着每个事件的变迁，随着形势的每一个变化，也就表现出它的多面性。曹禺的剧本《北京人》已经和刚刚写出来的时候说明的问题不同了。

但是剧本的生活不仅是时间上的改变。不同的艺术家——演员与导演——和不同的戏剧团体，是以各种不同的方式去接受或体现同一个剧本。不同的艺术家对现实中同一种现象，对反映同样现象的同样的艺术形象，各有不同的理解。它可以引起不同兴趣的不同联想，接触到各种不同的复杂的思想和情绪。

每次演出都是对剧本客观材料的主观判断。在不同的剧院，对一个剧本具体的、“特殊的”处理中，只能够揭示出作者在剧本中提出的客观的“一般的东西”。

对同一个剧本的不同解释所包含的创造性的思想是多种多

①别林斯基：《一八四六年俄国文学一瞥》，俄文版，第四卷，第二八一页。

样而不可重复的。它们是在同一种根源上生长起来的，它们都是剧本中已经反映出来的现实的表现。这也就是主观和客观的统一，这个统一是在对艺术现象的创造性的解释中得到实现的。剧院的思想仍然是作品的思想（剧院的任务是解释作者的思想，而不是对他进行强制）；剧院的思想只有在作品中寻找，从作品中获得，才能成为对剧本客观内容的主观判断。

剧院的创作自由只有在服从戏剧作品的客观规律的基础上才能实现，否则就是无政府主义。

创作自由是对现实中某种现象的认识的过程。没有认识，现象就不可能被充分地揭示出来。而认识要缺少了创作自由就变成客观主义的记录事实。

剧院的创作自由在和剧本的关系上，不是别的，而是对包含在该艺术现象中的“必然性”的认识。剧院只有服从这一必然性，服从剧本的客观内容，才能保证它的创作的独立性和“自由”，同时又不至于成为随心所欲的行为。

“演员是艺术家，因此他可以自由地进行创作，但同时……他又依赖于剧作诗人。这一自由和依赖性有紧密联系，这不仅是自然的，而且是必须的；演员只有把这两个极端统一起来，才能成为巨人”。①

在别林斯基这些名言中，阐明了舞台艺术的辩证法，它不仅是应该充分地运用在演员的身上，而且应该运用到整个剧院中去。每个戏剧团体在每次演出中的任务是根据自己的见解去

①别林斯基：«哈姆雷特»——«莎士比亚悲剧和莫恰洛夫所扮演的哈姆雷特»，一九〇二年俄文版，第一卷，第六六七页。

解释剧本，也就是说给它以自己的形象的揭示。必须是根据自己的见解，同时必须要揭示剧本，更必须是揭示那一个剧本。剧院在处理一个作品时加上去的新东西，也正是从那个剧本里揭示出来的东西，它越深入地研究剧本作者，努力表现他的思想，也就越能从里面挖掘更多的东西。但是全部确切而深入的研究工作还仅仅是挖掘新的现代的东西的一种手段，这些现代的东西只有在该作品的思想深处才能发现。

剧院的创作独立性在于，它排出来的每一个戏都必须回答今天的新问题，这些问题也许是剧本作者过去还不可能注意到（如果他是古典作家），也许今天这些问题已经和昨天所表现的东西不同了（如果是现代作家）。这一个戏剧团体又和另外一个戏剧团体有所区别。（这种区别仍然不能决定剧本的客观内容；它仅仅是说明强调的重点不同，联想不同，方向不同——简单地说，它只能说明不同的创作主体对剧本的不同理解。）

剧院的创作独立性首先表现在它决定剧目的方针上。剧院可以通过它所选择的剧本去更好地、更充分地表现自己的世界观和自己的时代感，表现自己是怎样解决社会生活中最迫切的任务。

剧院的创作独立性还表现在它和剧作家共同的工作中，因为剧院不仅是使用现代的戏剧作品，而且对剧本还要和剧作家一起进行创造。剧院排演古典遗产时，同样也是以表现今天的需要这个任务为出发点的。剧本的历史生活不是躲在书架上已经变成黄色的书页里，而是可以不断革新，不断深入到社会政治斗争中去，是可以经常保持着“现代性”的。但是，只有在剧院能够独立创作的情况下才能使剧本具有这种性质。莫里哀

根本没有想到，他的达尔杜夫① 会成为数不胜数的政治奸细和国际骗子的化身。莎士比亚也不可能预测到，种族歧视和殖民压迫把奥赛罗变成了有深刻的政治力量的形象。萨尔蒂柯夫②——谢德林不能设想，他那位可敬的尤杜什卡·哥洛夫寥夫却概括了从波别达诺斯采夫③到"尤杜什卡——托洛茨基"（列宁语④）那些许多五花八门的社会政治舞台的代表人物。

现代的邱吉尔、杜鲁门、马歇尔以及其他国际冒险主义的英雄们已经成为过去的作品中的人物。与此同时，社会主义的积极建设者，苏维埃人的特点也帮助我们去了解他的先驱者的形象，这些形象在许多古典作家，特别是契诃夫和高尔基的戏剧作品得到了反映。伟大的十月社会主义革命是一个历史分界线，它不仅把新事物和旧事物、历史和史前史、生气勃勃和死气沉沉的事物划分清楚，并且使得富有生命力的萌芽冲出了旧的失去生机的底层，得到充分的发展。这些新的萌芽在革命前的艺术中还是表现得不很清楚的模模糊糊的轮廓，而被十月革命的明亮的探照灯照耀以后，马上就大放光彩，开放出真正的壮丽生活的花朵，反映在革命前的文学和戏剧创作中的"未来人"，预感到未来的，或者幻想着未来的人们的形象，只是

---

①莫里哀的剧本《伪君子》中的主要人物。

——译者

②萨尔蒂柯夫——谢德林的长篇小说《哥洛夫寥夫家族》中的一个十分奸诈、虚伪、愚昧而且狂妄的人物。

——译者

③波别达诺斯采夫（一八二七——一九〇七），沙皇俄国的反动政治活动家。

——译者

④《列宁全集》第十七卷，第二十五页。

在苏维埃戏剧的舞台上才可能全部成长起来。社会主义的胜利和苏联政府的强盛已经成为那样一种力量，它使那些形象挺起腰来，增强了他们的生命力；并使它们从旧的革命前的戏剧所表现的不隐固性中，从消极的痛苦和精神的衰落中摆脱出来。这些形象在苏联戏剧中得到了它的第二次生命和有血有肉的生活，在这一点上也就最明显地表现了我们戏剧艺术的独创性。实际上，也只有象果戈理所说的，能够提出“现今社会随着它周旋的”问题。而且只有能够“以新的现代的眼光”来看问题的剧院，才可能是一个真正的创作集体。

前面我们曾经谈到了剧院与剧作家的关系中许多重要的原则。剧院创造性的劳动就在于，它应该给剧本以舞台解释，在这种解释中它完全要依赖于作者的台词，而不能脱离开它。另一方面，剧院不能只限于舞台语言消极地给剧本作说明。它在和剧本的关系中，应该保持着自己的创作独立性。这一创作独立性的意义何在呢？在创作的过程中，它的支柱是什么呢？

剧院创作的独立性要求它积极地深入到生活中去。

联共（布）中央关于思想问题的每个决议中，一再强调提出深入地研究生活的要求，这些要求表明：对剧院来说，它不仅要准确而熟练地反映剧本中揭示出来的现实。如果说艺术失败的基本原因是“剧本作者和导演不熟悉主题，对自己的业务采取轻率的态度”①，那么这就给予了戏剧一项任务：不仅是把剧本中的东西翻译成舞台语言，而首先它自己应该清楚地看到这个现实，并要了解它，分析它。剧院没有权利盲目地相信作者，毫无例外地按照他的提示去行动。用果戈理的形象语言

① «苏联文学艺术问题»，人民文学出版社，第九十三页。

来说，剧院应该“听到剧本中的生活，而且要使得这种生活能够明显地展现在每个演员面前”。（我们再补充一句，还要展现在观众的面前）。

为了作到这一点，剧院不仅要听到作者的话，看到他的台词；还应该直接感受“剧本中所描写的生活，它应该用自己的眼睛看到它，用自己的耳朵听到它，以自己的感情接受它，并且以自己的思想洞察它。剧院应该建立自己对待作者所反映出来的现实的态度”。莱辛接着又忠告说：“剧院应该和诗人共同思考”，而为了达到这一点，生活的知识不应该经过两道手，而是从自己的经验中去吸收了。

对于剧院来说，艺术反映的对象不是剧本本身，而是剧本中揭示出来的现实。

但是这个现实不是自己独立存在，而是通过一种中介形式，通过具体的艺术反映呈现在剧院的面前。在这一矛盾中，戏剧创作与剧院的统一——戏剧创作的主导作用与剧院创作独立性的统一问题便可以得到真正的解决。

戏剧创作本身还不是戏剧。没有上演过的剧本，还是属于另外一种艺术——即文学的范围，但同时它又是戏剧艺术的对象。戏剧是扮演的艺术，它的特点是：它的“对象”不是直接接受来的现实，而是中介化的，在剧本形式中得到形象反映的现实。由于剧院没有权利脱离开现实的中介形式，也就是说不能脱离开剧本，所以戏剧创作在戏剧中就保持着决定性的主导地位。但也正是由于戏剧具有这样一种特有的艺术对象和独具的舞台形象性，因此它才成其为独立的艺术。

如果剧院脱离了剧本，如果它以自己对时代或主题的理解代替了作者对形象的揭示，那么它就失去了自己艺术的对象。

但是，戏剧一方面不超出剧本的范围，不越过对它的舞台指示和注释的界限，同时，它也可以表现出自己的独立性，通过作者中介化了的现实来达到真正的现实。剧本对剧院来说是个凝固体，剧院应该看到和揭示出它的深刻的根源，它的丰富的果实，它的运动的复杂性以及它的全部潜在力和远景。所以剧院就应该“和诗人共同思考”，这样它也就必然会思考得越深，看得越深越具体了。

为了充分的揭示剧本中描写了现实，剧院应该具有这一现实的直接知识。剧院一方面要根据剧本的思想基础去接受现实，以对生活的直接了解和研究来分析作者思想，同时剧院又为它们建立起新的联系，找到新的事实材料，探索出新的因素和细微变化，有时候甚至比剧本作者所能作到的还要明确，还要有说服力。剧院好象是沿着作者所走过的那条道路行进，只是方向是相反的。如果说作者是从现实到剧本，那么剧院则是从剧本又到活的现实。

有些戏剧工作者这样来提问题：剧作家是受生活的激动，而剧院是受剧本的激动。剧作家接触的是现实，而剧院接触的仅仅是剧本。因为剧院演的只是剧本，而不是生活。对剧院来说，好象剧本就代替了现实生活。剧作家的任务是再现生活，而剧院的任务只是再现剧本。

但是我们知道，艺术的使命是反映现实。假如剧院不能完成这个任务，假如它仅仅是消极地“再现”剧作家的台词，而脱离了生活，那么它就不成其为艺术了，这也就不会有真正的创造。这样的剧院是根本不需要的，因为它将比作者的台词贫乏得多。天才的读者的想象力，比对作者台词的消极的舞台说明能给他更多的东西。

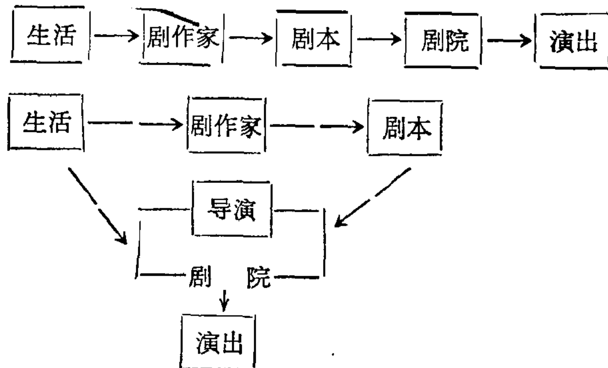
剧院在研究现实时不依靠剧本作者。剧作家的思想应该具体地体现在导演的构思当中，因为思想的力量和深度都是由生活决定的。剧院只有深刻地认识了剧本中反映的生活以后，才能和剧作家共同创作。这时候剧作家的思想才能成为剧院集体的思想。只有在这种情况下，剧院才能表现出自己对于这一生活现象的态度。①

演员在掌握了角色的形象以后，就可以扩大和充实自己那个人物的舞台生活，而不脱离形象。导演也是这样，当他进入了剧本的形象，掌握了作者的思想世界以后，就可以有机地消除这个世界的界限，这并不破坏它的真实性和客观规律。这样整个剧院的创造集体就从直接了解现实的立场上深入到剧本中包括的现实中去。剧院就好象是透过一排放大镜一样，突现出反映在戏剧中的现实，不断地丰富它，使它更精确地反映现代生活。

剧院不是死死板板的镜子，而是一个放大镜（马雅可夫斯基语）。

---

①古里叶夫的原稿上，在这段话的后面画了这样两个公式，前者是错误的，后者是正确的。



这就是戏剧这种独立的、创造性的扮演艺术。

从剧院的角度来看，就应该这样来理解联共（布）中央关于必须研究现实的指示，这些指示在演出工作上应该具有最基本的方法论的意义。

只有在这条道路上，才能在戏剧中实现社会主义现实主义原则："艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来"。①

剧院中胜利和失败的编年史表明，只有当它和剧作家共同思考，以自己对现实的了解去体验和丰富它所排演的戏剧作品的内容的时候，它才能取得成就。只有在这条道路上，才能在戏剧中实现奥斯特罗夫斯基的遗训："把作者从生活获得的理想，再归还到生活中去"。

与此相反，当剧院盲目地跟着作者跑，或者不能充分实现自己创造性地发展和补充剧作材料这一权利和义务的时候，它必然要遭到失败。

剧院在和剧作家的关系中，怎样表现它的独立性呢？

"我认为舞台艺术是一种创造，演员则是一个独特的创造者，而不是作者的奴隶。请找出两个伟大的舞台艺术家，给他们同一个角色去演，那你就会看到：象是一个人，而又不象。这是很自然的，因为你不可能找到两个文化水平和接受美感印象的能力完全相等的读者，他们不可能以完全相同的方式体会剧中人物。两者是以相同的方式去了解人物的思想和理想，但却是以不同的方式去想象人物个性的细微特征和色调。何况演员还要用自己的表演补充作者的思想，在这一补充中就表现出他

① «苏联文学艺术问题»，人民文学出版社，第十三页。

的创造”。①

在别林斯基这段话里面，非常准确地阐述了剧院在和戏剧创作关系上的独立性。同时别林斯基有远见地强调出这一些独立性的两个方面：一、剧院可以用与作者同样的方式理解作品的思想，并以不同的方式去表现它；二、剧院可以补充作者思想，但只是补充，而不是破坏它，或以另一种思想抽换它。前一种谈的是表现方法的创造，即形式的创造；而后一种则是思想的创造。（作者的思想仍然是演出的基础，它还独立地存在，但同时又不存了，因为它在剧院的创造中得到了发展和补充。）在前一种情况下，研究现实是剧院独立创造的基础，还只是用它来扩大观察的视野，以丰富剧院的语言；而在后一种情况下，对生活的研究则是通过对剧本思想内容的深刻了解和发展才能实现。

这个区别是非常重要的，因为在剧院的实践中常常有一种庸俗的观点，它把剧院的创造独立性仅仅看作是对同一个被认识内容的不同的个性表现。作者实际上仅仅是给剧院提供出台词，有时补充些注释。全部舞台表演、语调、面部表情、手势、舞台调度、姿势、动作的节奏、速度，甚至于许多具体的个别任务和心理上细微变化，——这一切都是作者预测不到的，这全部是属于剧院的，更不用说各式各样的布景、装置、灯光、音乐构成等更广泛的东西了。在剧作家这一创作过程的继续中，在把他的意图引导到所谓“立体化”的这个过程中，好象剧院的独立作用已经完成，但是这主要还是表现在演出的结构中，而没有表现在对作者材料的解释中。

①别林斯基：《论卡拉蒂金的表演》，俄文版，第一卷，第六二一页。

剧院选择各种舞台表现手段的方法，确实是无穷无尽的。但是剧院创作独立性和创作自由的主要方面并不在这里。

也许就是由于这个原因，有很多导演是那样不喜欢注解，甚至认为这是作者来侵犯剧院的权利和干涉它的创作自由。所以他们不是尽量“不理采”作者的注解，便是把它们看作是“玩弄文字”。实际上这样天真地保护剧院创作独立性，不仅不能保证它的自由，反而使它受到限制。因为优秀的文学家，或者是象托尔斯泰、谢德林、陀斯妥耶夫斯基这样天才的心理学家，他们的注解会给演员非常丰富的材料，会给导演揭示出无穷的深刻的思想内容。

果戈理有一句著名的话：“戏剧只能生活在舞台上，如果没有舞台，它便是没有肉体的灵魂”。有时候人们把它理解得太肤浅：剧作家献出“灵魂”（思想），导演为它找到“肉体”（舞台色调）。这样，内容是属于作者的，而剧院只剩下了形式。剧作家创造“思想”，而剧院只是为这些思想创造“形式”。

这样的“劳动分工”的方针是错误的，这会造成严重的形式与内容脱节的现象。剧作家不仅仅是创造思想。他的思想要“变成人物”，并在具体的行动中表现出来。另一方面，剧作家可能看不到行动的细节和细微的变化，但是他的每个剧本都是从一种特殊的思想形象世界中产生的，这个世界为他提供出十分具体的材料。剧作家的思想不能脱离时间与空间，在一种不定形的状态中存在。因此，每个剧本在某种程度上都带有自己预定的专门“形式”，剧院应该把它揭示出来，表现在演出的风格中。

但是同时，正如我们谈过的那样，剧院不能限于消极地修

饰作者的某种固定的思想。剧院之所以从事形式的工作，也正是为了表现思想。因此，各种不同的构思方法，都必须由对剧本的思想、主题、意义与贯串行动不同的处理作为前提。因为这一切都要求各自不同的演出结构。不然的话，剧院就可以用千篇一律的形式去重复同一个“内容”了。假如导演的作用仅仅是给同一种毫无区别的思想穿上不同的外衣，那么剧本反复上演就失去了任何的意义。

剧院在和戏剧创作关系中的自由与独立性首先不是形式，而是思想。因此，它们首先表现在从个别形象一直到整个演出的思想——即构思当中。

“你们应该创造和作者形象完全不同的形象。当这两个形象——作者的和演员的形象——融合在一起的时候，那就创造出了真正的艺术作品”。① 这是契诃夫对艺术剧院的演员们说的话。他清楚地说明，如何在作者的客观形象和演员主观意识（我们可以补充一句，还要是现代的意识）的交叉点上创造出舞台形象来。

导演的完整演出形象的产生也是这样的。在演出构思中，作者思想和剧院集体的现代意识好象是发生一种积极的化合作用。剧作家的形象世界好象进入了演员和导演的思想生活，它已经代表着现代社会意识巨流中的一部分。

每一部真正的艺术作品永远能够创造新的价值，艺术家利用这些新的价值，按照在他意识中的理想去努力改造现实。

这样的集体艺术家就是剧院，在剧院中演出的构思是作为

①见罗斯金：《莫斯科艺术剧院舞台上的〈三姊妹〉》，第六九页。

现代社会理想的体现者和表现者而出现的。

莫斯科艺术剧院的建立，就是由先进的俄国知识界人士的社会意识对艺术形式的要求来决定的。莫斯科艺术剧院首先是作为一个有思想性的剧院诞生了，它不是在某种形式主义、唯美主义的立场上，而是在为确立社会理想和美学原则的斗争中来建立自己的艺术的。

瓦赫坦戈夫在剧作家的艺术构思和剧院对剧本中提出的“现代意义”有机结合的基础上，明确地规定了处理演出的任务。瓦赫坦戈夫给予演出创造性构思的公式已成为“经典的”公式，其中包括作为三个基本原则之一的“现代性观点”。其余的两个原则是剧本的本质和导演对剧本的了解。瓦赫坦戈夫这一原理已牢固地成为苏联导演学基本原则的构成部分。但是，要在剧院实践中实现这条原则，为了在这个基础上具体掌握现代感，就要进行长时期的斗争。它要求党对苏联戏剧总路线进行新的不倦的领导和指示。但是这一转变还是在关于形式主义和自然主义的争论以后才确立下来，并且仍然是在莫斯科艺术剧院的实践中得到了卓越的表现。

聂米罗维奇——丹钦柯还是在排演托尔斯泰的《复活》的时候（一九三四年），就已经开始谈到以现代观点和从现代演员的立场上深刻揭示剧本思想内容的必要性。聂米罗维奇——丹钦柯在自己的导演解释中，“不仅抛弃了其中某些格格不入的、托尔斯泰的宗教观念，并且在他的演出中保护了作为艺术家的托尔斯泰”。①

---

①维连金：《聂米罗维奇——丹钦柯》，音乐剧院出版，第一八八页。

这种对待剧本解释的态度，逐渐成为聂米罗维奇——丹钦柯艺术构思的主要方法。他在和《大雷雨》扮演者的座谈会上说道："在我的内部结构中发生了一些奇异的变化，它就好象是一个探照灯一样，把自己的光线投射在这个作品的每个形象和单位上去"。从这个时候起，聂米罗维奇——丹钦柯作为导演和演出领导者，就已经把全部注意力放在剧院对剧本的现代感的揭示上面去了。在聂米罗维奇——丹钦柯排演《大雷雨》、《仇敌》、《安娜·卡列尼娜》、《智慧的痛苦》、《三姊妹》时，保存下来的记录和速记材料，都醒目而且坚决地指出，必须通过剧本来了解戏剧团体的现代意识。聂米罗维奇——丹钦柯也正是把这些东西看作是剧院的责任，看作是它的创作独立性的基本任务。这也应该是剧院自觉努力的方向。艺术家的思想意识是他的工作的决定因素，而且世界观的成熟决定他的创作的艺术质量和"社会真实"。聂米罗维奇——丹钦柯就是在这条道路上，在艺术剧院的《仇敌》、《三姊妹》的演出中，以及创作苏联歌剧（《静静的顿河》、《走向暴风雨》）的经验中，得到了卓越的艺术的和社会政治的胜利。我还想指出一点，聂米罗维奇——丹钦柯谈到艺术家的意识时所爱用的那个"探照灯"的形象，表现着在创造上对生活的积极能动的态度，这和以前把艺术家当作"镜子"那种平庸的比较是完全不同的，那只是消极地反映现实。由此可见，聂米罗维奇——丹钦柯是以自己的见解和自己长期的实践，在艺术剧院确立了现代社会意识的体现者的原则。

斯坦尼斯拉夫斯基在后期也是始终不渝地而且坚持不懈地谈到剧院要服从现代任务的问题："我们有责任把现代人的生活和他的思想在舞台上表现出来。艺术应该睁开眼睛看看人民

自己创造的理想”。① “……真正的戏剧不是只顾自己，而是为现代生活工作的……”。②

所有这些训诫都给戏剧艺术家规定了同一个最起码的不可忘记的创作规律。每个演员和导演以及整个剧院，都应该以社会主义建设的积极参加者的态度对待剧作家的材料。演员和导演都应该在自己的思想世界里找到可以沿着它们探索作者思想世界的线索。剧院应该从现代的思想立场上去揭示剧本，通过剧作家的材料发挥自己的社会积极性，表现自己对现实的深刻理解。它要表明自己对剧本所反映的那个现实的态度。

可是怎样在实践中，在演员与导演的创作过程中完成这一任务呢？

仅仅从对一个戏剧作品的理解中，仅仅从对一个角色的理解中，是不能产生出思想艺术构思来的。它总是在广泛的生活经验的基础上成长起来的，它是“冷静的智慧观察和苦心钻研”的结果，它是对现实长期思考和深刻体验的结果，它是演员——艺术家的思想世界和剧作家思想世界的结合。

剧院的创作独立性的作用在于，它是以在积极认识现实的过程中产生的思想去丰富剧本。被现代意识的“探照灯”照亮了剧本中的现实，在演员和导演的构思中复活起来。舞台艺术家的主观的创造性的感受，是他在思想上对时代了解的表现，它更加丰富了剧作材料的客观本质，而在这个统一当中就能创造出具有社会价值的和有积极影响作用的现代艺术作品来。

---

①斯坦尼斯拉夫斯基：《在莫斯科艺术剧院三十周年纪念会上的讲话》，《莫斯科艺术剧院年鉴》，一九四三年，第六二九页。

②《斯坦尼斯拉夫斯基的谈话》，全俄戏剧协会一九四七年版，第三十一页。

剧院要善于抓住现代生活中最微小的事件，把它提到最显著的高度，然后指出它的最广阔的历史远景。剧院要善于抓住历史现实中的现象，使它来折射现代生活，并揭示其中应为现代生活肯定的思想内容。

所以在剧院面前就摆着下列的任务：以当代现实生活的内容补充历史主题，在现代的立场上揭示历史材料，使它能够表现当前斗争的思想。当然，这里谈的不是去歪曲历史的真实，不是把历史事件庸俗地"现代化"，我们谈的是浸透在每一部历史题材的巨大作品中的高度的、思想上的"现代意义"。

卓越的舞台大师永远不脱离剧作材料，他们总是一方面给作者构思以深刻的揭示，同时提高到广泛的哲学概念上去，在这些哲学概念中使人感觉到由现代生活的液汁滋养出来的个性的思想、想象能力和热情。剧院的创作独立性在他们的（无论是演员或导演的）创作中得到明显而有说服力的表现。戏剧艺术如果没有这一独立性，它就不能完成现代历史为它规定的思想艺术任务。它就会限制在消极地记录现象和客观主义地、死板地反映现象了。那它即将停留在事实的水平上，而不是有思想的艺术了。

连斯基特别强调演员艺术的诗学基础，他说："演员的力量就在于，他是和剧作家一样的诗人"。①

"导演和演员在演出中应该是和作者共同创造深刻的多种多样的现代形象的真正艺术家。导演和演员在创造舞台形象当中应该显示出自己的观察力、想象力、分析现实的本领和研究性格的知识，并要善于看到我们这个时代的人和社会的未来，

①连斯基：《论文、书信、札记集》，第二五四页。

看到他们不断前进的运动的能力”。①

“戏剧艺术家应该牢记，自己为了达到生活真实，就有责任创造、发展、补充和丰富文学作品的形象与思想”②（着重号是我加的——古里叶夫）。显然，剧院的创作独立性在这里就是形象与思想的共同创造。

剧院没有权利把自己的任务仅仅限于“再现剧本”或是表现剧作家，它应该通过剧本再现现实，并揭示出它的内在的实质。剧院和剧作家一样，必须要对反映现实的真实性和准确性负责。

承认了戏剧是独立的艺术，从而肯定了它在和戏剧创作的关系中，享有一定的创作自由之后，这就使得我们要提出这个自由和独立性的范围问题。在剧院对作者思想的创造性的解释和把剧本变成导演与演员表现个人思想世界的借端和手段，这中间还有一个分界线，它是非常不稳定的。作者和剧院在创作上的结合很容易变成他们的一场决战，其结果通常是决定于他们艺术力量和创造力的对比，而就其实质来说，总是两败俱伤。假如剧院是和一个强有力的剧作家去决斗，它即使是战胜剧作家，同时也会消弱自己。剧院，特别是具有特殊表演才能的剧院，要“征服”一个弱者的时候，它就把对方压在自己脚下，得到令人怀疑的胜利，而在剧作和它的舞台表现之间，永远也达不到统一和协调。因此，为它们规定一个范围是那么特别重要，因为超出了这个范围，剧院的创作自由就会变成相反的东西。

---

①《苏联艺术》杂志，一九四九年，第三十五期。

②《文化与生活》，一九四七年，第三十二期。

可是哪里有一个分水岭，可以把对戏剧创作的形象揭示和对它的曲解分开，把对剧本的创造性的解释和把它变成一个新的完全另外的戏剧作品的情况区分清楚呢？剧院和作家有机的合作在哪里结束，而又从哪里开始了艺术上的独断专行和对剧作家的强制呢？要知道，剧院在为建立自己创作独立性的斗争中，现在还是常常企图把自己的权利提得过高，超出公允的限度。

"修饰作品，把剧本前面的东西贴到后面去，把某些独白或场面从这一幕调到另一幕里去，把剧本前边的场面合并起来，——这只是导演企图把剧作家个别的词句和个别成功的场面拚凑成自己个人的作品"。①

这里已经没有任何的合作创作，没有任何的对戏剧创作的解释了。在这种情况下，我们只看到公开地创作新的剧本，全部否定作者。

显然，剧院要是以独裁的方法坚持自己的独立性，那就会走上彻底否定戏剧创作的道路，从而也就会自我否定。

但是，如果剧院很忠实地给自己规定揭示作者思想的任务，而有时需要改动作者台词的时候，那怎么办呢？如果导演决不是企图和作者对立，但是为了解释得更清楚起见，被迫要修改剧本的某些词句时，那怎么办呢？

假如这是为了更清楚地把剧本的剧情和作者思想带给观众这样一个目的，那么这是剧院的合法权利。假如观众不能很有兴趣地很容易地了解剧情，假如它很难了解其中的事件和人物关系，假如它的注意力被情节的复杂性所吸引，或者相反，假

---

①萨赫诺夫斯基：《导演学及其教学法》第二二八页。

如故事很难贯串到那些烦琐的细节和复杂的心理描绘上面去，——那么他既不能接受思想，也不能接受剧本感性的热情。在这种情况下，清楚地表现贯串行动成为剧院最首要的任务，这一任务的实现首先是对剧本有利的。正因如此，在斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇——丹钦柯的导演工作中，清楚地实现贯串行动占有重要的地位。

对斯坦尼斯拉夫斯基来说，修改剧本的工作就是使剧情发展更加完善，更能清楚地传达作者意图，但从来不是把它变成无意义的修饰或者是对作者意图的歪曲。聂米罗维奇——丹钦柯也是这样，他经常改动台词和剧本结构。

把主要的和次要的、具有生活真实的和程式性剧场性的东西区别开来，强调出基本东西，减弱或甚至删掉那些次要的东西，去掉一些非本质的细节以及和贯串行动没有关系的，而只能分散观众的注意力、冲淡剧本思想的因素来纯洁台词，——这一切不仅是剧院的权利，而且是它的义务。因而，问题不在于剧院干涉戏剧创作这个事实的本身，而在于为了什么和如何来实现它。

修改台词这是剧院不可剥夺的权利，问题在于如何来运用这一权利，是根据需要呢，还是由于“艺术上的狂妄”。

如果仅仅是为了使情节动人，导演大笔一挥就把“费加罗的婚礼”最后一幕的独白去掉，或者把奥斯特罗夫斯基台词中那些和“情节”无直接关系的东西一笔勾销的话，那么剧本只能剩下一个传奇剧的硬核，这就是一种放肆的和对戏剧创作很不礼貌的举动。

但是，剧院要是在莎士比亚的所谓“面具”类型的以表演来引诱人的喜剧中，压缩一下台词结构，把那些只说明技术条

件和只是为了宫廷娱乐的东西去掉，从而能够获得清晰而完整的作者思想，它这是作了一件必要而且有益的事。举个例子来说，斯坦尼斯拉夫斯基的演出本《第十二夜》就是这样产生的。到现在为止，它还是处理这个喜剧的许多尝试中最成功的一个版本。

所有这一切对每一个戏剧实践家来说，都是非常显而易见的无可争论的东西。所以不需要在“高级理论”和“低级实践”之间去建立人为的隔阂。

这些原理无论如何不是提倡导演学恬不知耻地侵入戏剧创作的领域，或者是把剧院这一干涉行为当作“创作方法”来使它合法化。不言而喻，我们说的是当剧本的台词还不能成为无可怀疑的艺术珍品时的那种情况。但是在这里也不能忘记，“真理永远是具体的”，更不应该把剧院变成抽象原则的牺牲品。理论的注意力应该集中在另外的东西上面去：应该去确立一个标准，由它来决定剧院干涉戏剧创作的合理程度和它的界限。

正如前面说过的那样，这个标准应该是：尽可能清楚地表达作者思想，尽可能明显地描绘出可以充分揭示剧本思想内容的行动线。而这个“创作合作”的范围，和在任何一种活动中的一样，要有一定的分寸，决不容许超出规定任务的干涉，也不允许修改的数量超过一定范围，因为超过这个范围它就改变了性质，也就是说，超出了该作品的范围。

应该特别指出，不管是个别的删改，或是较大的台词结构的修改，都还不能成为剧院创作独立性和它与剧作家创作合作中的新特征。通常它们还仅仅是修订的工作，还属于某种“修饰”的范围。

根据我们上面谈过的情况看，当剧院能够给剧本的思想内容带来某种新的、自己的、现代的东西的时候，“剧院的创作合作”才能开始，这样以导演解释和演员表演的内部过程，倒比依靠剪刀、浆糊、彩色铅笔更能获得更多的东西。假如在某种程度上需要作一下这样的工作的话，那么它就要全部服从于给剧院规定的思想任务，而且应该把它作为这些任务的结果。而剧院的形象的创造常常是可以避免对剧本台词和结构的干涉。不仅如此，剧本越深刻完善，剧院的创造的条件也就越加丰富，因此它就不需要特别的修改。所以当涉及到普希金、果戈理、奥斯特罗夫斯基、托尔斯泰、契诃夫、高尔基或“苏维埃经典作品”的舞台解释时，——剧院的创作积极性就应该走另外一条已经谈到过的内部的途径。

但这里就更需要清楚地解决这一界限问题。谁都知道，哪怕你不改变剧本中的一个字，只是台词经过“重新理解”以后，作者的原意就跑得一干二净了。

我们认为，应该在适应作者构思的前提下去寻找剧院创作自由的标准。在这种情况下，只要不改变剧本的思想构思，只要不改变剧本思想和它的形式之间的关系，那么对剧本的加工就是合法的。剧院创作自由的界限就在于，决不允许抽换作者的思想和主题，只要剧院刚刚一用自己的思想主题来抽换了剧作家的思想和主题，或者容许了以另外的形象来代替作者的形象，那么这个界限马上就被破坏。

剧院首先应该保留戏剧作品的本质，同时又可以自由地给这一本质以外部表现。

但是我们应该怎样来确定剧本的本质呢？所谓不破坏剧本结构的修改都具体地指的是什么呢？

莱辛是以下面的忠告结束了上面已经谈过的要求演员和诗人共同思考的那些要求："当诗人由于个人的缺陷而造成漏洞的时候就应该给他以补充。"那么除了诗人自己不能明确地表现自己的意图，或是检查机关的干涉等偶然情况之外，他还有什么"缺陷"呢？

马克思指出：许多资产阶级历史学家早已肯定了阶级斗争，甚至承认它是社会发展的动力；而他自己的贡献只是对于阶级斗争的理解引导到承认无产阶级专政的必然性。①这样说来，只有"把承认阶级斗争扩展到无产阶级专政的人"才是彻底地站在马克思列宁主义的立场上来了。②俄罗斯的启蒙教育家和革命民主主义者别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、比萨寥夫等人并不是马克思主义者，严格地说，他们甚至不能算作是马克思的先驱者，因为他们不能看到无产阶级的历史作用，甚至不能想象出无产阶级专政的可能性。但是他们不仅看到了阶级斗争，而且正确地揭露了资本主义现实中一系列的矛盾。如果分析一下他们的社会活动和他们的哲学思想，我们还没有权利把他们说成是马克思主义者。但是我们应该提出他们的观点中那种进步的性质，并且应该指出，在这些观点中反映出来的客观现实以及他们在里面发现的客观规律必然要产生马克思主义，也只有在马克思主义当中才能找到充分的解释。

我们在艺术中也会看到类似的现象。

过去时代的艺术巨匠能够正确抓住社会生活一系列现象，

---

①参看《马克思给魏德迈的信》。

②《论马克思恩格斯及马克思主义》，莫斯科中文版，第三二三页。

尖锐地感觉到社会矛盾，但总不能把它引导到彻底的逻辑。这或者是因为他们没有理解这些现象，甚至也许是害怕它们的有规律的历史发展（这里就表现出他们的阶级限制，因此他们往往是在客观上为我们所揭发的东西，比他们主观上要揭发得还多些）。我们要从现代的立场上、从马克思列宁主义世界观的高塔上来揭示他们的创作，我们就能彻底地深入到他们没有写尽的现实中去。

我们不能生硬地给这些作者加上他们不可能的革命观点，我们不能推翻过去时代的政治，更不要在他们反映的现实中强加上当时历史条件不可有的内容，然而我们可以从中抽出作者显示出的客观内容中得出的结论。

在这个意义上，列宁论托尔斯泰的文章已是经典的范例，它们对每一个戏剧工作者来说，都是最好的研究方法的指导。列宁把托尔斯泰的意识揭示为社会阶级意识（“俄国千百万农民群众”）的客观表现。这一阶级意识显示了它的能动性，成为社会实践的反映（“俄国革命的镜子”）。作家的创作就被揭示和评价为阶级实践的反映。不需要给托尔斯泰硬加上和他格格不入的观点，但是在他的作品中反映出来的现实中所包括的特点和历史关系却比作家自已所意识到的东西要多得多。

不久以前，有一个说明剧院对现代戏剧创作大胆而且合理的干涉的例子。排演罗乌和玖索① 的剧本《深刻的根源》的大多数剧院，都修改了剧本的结尾。两位作者是以缓和冲突的方式结束了剧本，而在他们本来的描写中，冲突明明是不可调和的。

---

①罗乌和玖索是两位现代美国作家，《深刻的根源》出版于一九四五年。——译者。

作者或者作了自由主义幻想的俘虏，或者是怕给自己作结论，总之，他们没有能够充分地揭示出他们自己作品中现实的真理。而苏联戏剧一方面没有阶级与政治的限制，另一方面对剧本中所描写的现实有了清楚的理解，所以它就能够补救剧作家的缺陷，给他们的剧本作出思想的和政治的结论。

这些例子就清楚地决解了上面提出的问题。

作品的本质，不是作者的观点，也不是他的主观意图，而是对现实的充分揭示和剧本中客观存在的"放之于四海而皆准的真理"（列宁语）。作者的观点意图，以及作者所想说的东西，我们前面已经谈到，和他的作品客观上说出的东西往往是互相矛盾的。这一客观实质作家远远不能彻底了解，因为它不是不变的。它具有与现实运动和对这一现实的认识运动共同发展的本能。剧院的创作活动是一个杠杆，它能推动对剧本中包括的现实的揭示。剧院是发展、加深而又好象继续表现这一现实本质的思想，而剧院又必须从剧本的本身去寻找这些思想，但也只有今天它才能在里面找到。剧院不能抽换剧本内容，而是抓住作家对待现实的倾向，然后把它贯彻到底。这样，它才能够在某种程度上进入和作者个人意图和观点的矛盾当中去。在这种情况下，剧院才能摆脱艺术家主观的真实，而达到现实的客观真实。这里也就表现了剧院的创作自由和独立性。

但是，这个现实的真实不能离开作品而独立。它不可能是从另外的艺术史料或其它史料中吸取而来，然后强加在作者身上，也就是说，不能把另外的东西加在他的身上。它只能是在作品中所包含的现实中的具体真实，这也就是作品的本质。剧院独立性的范围及其创作自由的界限都包含在这一本质当中。

剧院在修改剧本的时候，不能以自己代替作者，而是和作

家为着一个目的而继续共同行动。

剧院在和作者主观意图的关系上有权利改变他的思想、主题和形象。剧院为了实现作者本身的意图，而作者由于某种原因没有成功的时候，就有权利修改剧本的思想、主题和形象，并把它们充分表现出来。剧院没有权利在它的修改中，去破坏包括在这些思想、主题和形象中的对现实的客观反映。剧院没有权利改变剧本思想、主题和形象的客观本质。

社会主义现实主义戏剧应该在每一个剧本中（现代的和古典的都是一样）感觉到新生事物的萌芽，从里面看到未来，而且应该比作者自己看得更清楚，更具体。

由此可见，剧院仍然忠实于现实的客观真理，同时也不超出剧本的界限。

我们详细地讲了剧作家和剧院的相互关系问题，因为这个问题，直到目前为止，在戏剧实践中还有很大的争论和误解。对一个导演来说，正确的解决这个问题是非常重要的，因为这一点决定着他在创造实践中对自己权利和义务的理解，这会使他适当地决定自己创作的方针。当我们谈到关于剧院在它和剧作家在创作上的作用时，这首先就涉及到导演，这是十分自然的。因为导演总是第一个直接和剧本见面的人。他是第一个剧本的解释者。他应该在剧本的基础上建立演出构思。只有通过演出构思才能使之成为戏剧艺术的作品。因此，对一个导演来说，非常有必要辨别清楚这个十分重要的理论问题。

我们把上面谈过的东西作一个简短的结论：

一、剧院与剧作家的关系，是它的创作自由与依附性之间的对立的统一。

二、剧院对于剧作家的依附性首先表现在：它的全部工作

都决定于剧目。这就表现出戏剧创作在思想上和艺术上的主导作用。

三、剧院的依附性表现在：它的任务就是对一个具体的戏剧作品进行舞台解释。剧院排的不是抽象的戏，而是一个具体的剧作家的剧本。剧院没有权利超越出剧本中反映的现实范围。剧院在排演一个戏时，不得与剧本思想内容发生矛盾。剧院没有权利破坏剧本中形象的系统，而以另外的形象来代替它。在这一依附性中，剧院的全部演出工作从头到尾都决定于对该剧本的揭示，这同样也表现了戏剧创作的主导作用。

四、剧院的创作自由或独立性在于：它是以独立地、具体地研究现实的方法去揭示剧本中描写的现实。剧院是在运动中、在发展中、在今天的立场上、在以党性态度对待剧本中人物事件的立场上去揭示剧本的思想内容和形象，并指出它们的远景。

五、由此可见，对剧本的舞台解释并不是以剧院的语言来给剧本作消极的说明。它是一个积极的创造过程，而在这个基础上就产生出新的独立的艺术作品——演出。剧院是和剧作家共同进行创作（但不是代替剧作家）。它不仅有权利创造舞台形式，而且有权利创造思想。剧院继续作者的工作。它在直接研究现实的基础上来发展、补充、加深和确定剧本的思想内容。在剧院和剧作家的分工中，剧院的基本任务是："把从生活中得来的理想，再还原到生活中去"（奥斯特罗夫斯基语）。

第四章 导演与演员

决定戏剧艺术的基本创作力量是作者、演员和导演。

剧作家是文学作品的创作者，但是他的作品首先就是戏剧艺术的对象。由此可见，剧本就是用来表现戏剧艺术作品——演出所必须的条件和基本前提。戏剧艺术之存在决定于戏剧创作。剧院要没有剧本，它就失去了艺术的对象，也就不可能表现自己的本质。如果说剧院试图脱离剧作家，但它无论如何也离不开戏剧创作，这正如在一个很长时间内戏剧中没有导演，但任何时候都没有离开过导演学，这个道理是一样的。

剧本是文学作品，但当它成为戏剧艺术的对象以后，马上就变成一种新的，具有另一种性质的艺术作品——即独立的戏剧艺术作品。在这个变化的过程中，剧本对剧院来说，则是创造性解释的对象。剧院是在剧本中已有的基础上，以及对其中所包含的现实反映的基础上，根据现代的社会任务，依靠历史的经验，去发展、补充和丰富剧本的思想艺术内容。这样，在戏剧艺术中，就出现了剧本和演出之间、剧作家和剧院之间的相互关系中的复杂的"辩证法"，它是在演出的构思中表现出来的。

在剧院的内部怎样解决创作上的相互关系呢？首先，建立决定演出思想内容和艺术形式的演出构思的权利和义务应该属于谁呢？谁是剧本创造性解释的作者？谁负有决定未来演出的

使命，是艺术集体呢，还是艺术创造者个人，是导演——领导者的统一意志呢，还是演员——扮演者集体的意志呢？

首先应该提醒一下，在演出的创作中，并不是所有的参与者在创作上都是平权的。其中一部分人是决定演出构思的，另一些人仅仅是帮助它的创造。所以，在任何情况下，都不能把戏剧集体的一切参加者相提并论。

建筑、雕塑、绘画、音乐以及其他很多的实用艺术，都是帮助我们创造戏剧艺术作品舞台生活的那种环境、内部气氛和外部装置的。但是，在戏剧的专业中剧本的生活是由登场的演员和接受它的观众来决定的。因此，在准备演出的过程中，在产生和实现演出构思的阶段，演员是有充分权利的统治者。

但是，戏剧的实践又给这个十分简单的结论作了某些修正。演员的集体艺术还要求一个助手——统一意志的体现者。剧院所面临的任务以及与此有关的技术越复杂，则越感到需要这样的助手。原先就是由于这一辅助的作用在戏剧中就产生了导演。起初他只是完成了行政辅助的任务，后来渐渐地担当起技术组织、管理、教育、创作的作用，一直到掌握了充分的权利，把对演出的创作和组织的领导集中到自己手里来。当导演成了理论家以后，他就给自己封帝称王，宣布自己是剧院臣民的特权统治者，从“信托人”的地位，摇身一变就成为剧院王国的主宰了。而演员在集体创造中建立起来的剧院生产的社会性质，都被导演那种以“私人占有”的方式在剧院中剥夺全部创作主动性和创造权利的统一意志彻底破坏了。

但是这场导演的“政变”闹得时间并不很长。

十月革命在政治上和经济上解放了千百万人民群众以后，随着给群众带来了在物质和艺术生活建设中的创造意志的自

由，并从对思想和个性的专政中拯救了集体的创造。十月革命产生了苏维埃戏剧，限制了独裁导演的霸权思想，消灭了以个人意志的法律对剧院实行专政的篡位的君王。也正是在这个时候，导演学在苏联戏剧中得到了有机的发展，成为剧院主要的基础，从而导演就成为演员集体的真正领导者，和演员分担了把剧本变成戏剧艺术的任务。

但是，在完成这一任务的实践中，还产生过许多误解，闹得人心慌慌。演员和导演的创作合作处于复杂的矛盾中，要克服这些矛盾，就要有明确的原则立场。如果夸大这些矛盾的作用，把剧院创作实践看成是导演与演员之间不可避免的和不可调和的战争，认为这场战争只有一方宣布无条件投降才能结束（取消导演或是演员要绝对服从导演），这都是没有任何道理的。但是，对它估计不足或是认为导演和演员集体的关系问题已不存在，这同样是不正确的。

为了清楚地看到这一问题还依然存在，我们只要去直接地看一看剧院的实践，听一听反映这一实践的理论报告就够了。而且它的存在，不仅表现在缩小导演学的范围，贬低它的作用，同时也表现在夸大导演的创作权利和作用，企图把演员从创造者的地位上赶下台去。

演员和导演是“戏剧创作过程的两个中心人物，是把戏剧连接在一起的许多线索的纽结。创造角色、处理剧本和创造演出等全部工作的成就，整个剧院的生活，它的衰落或高涨，这一切都要依靠他们的相互联系和互相帮助”（人民演员米任斯基）。有时候还会听到一些激动的怨言，说演员的创作实践热情还不够饱满，自己在思想和艺术方面的斗争还不够积极，坚持和实行“自己”主张的要求还不够迫切。“戏剧界很担心演

员的灵魂和智慧会枯竭……戏剧界很担心导演会代替演员思考”（人民演员卡捷布罗夫）。

“现在我们剧院最关心的是怕演员丧失了自己的创作独立性。有一种情况不能不使人担心，那就是有时候导演以自己的意志对集体实行专政，而同时演员也想成为演出思想的作者（着重号是我加的——古里叶夫），他不愿意仅仅作导演意志的说明员”。

在现代戏剧中，导演的独裁主义不能象在戏剧反动时期和形式主义时期那样，以公开的赤裸裸的形式存在了。斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇——丹钦柯在和形式主义派别的斗争中提出，演员是“舞台的皇帝和统治者”。这种说法已为大家所公认，现在已经成为苏联导演学的总路线。导演当中，已经没有人有意识地以剧院的舞台技术“掩盖”演员了；很少有人在排演时以直接命令的方法来满足个人要求。“戏剧中最主要的是演员”这一点已经是公认的东西了。

但是，这是不是说，演员在实践中实际上已经占了首要的地位呢？是的，演员已被认为是主要的扮演的力量。是的，演员是演出中的“主要人物”。可以为他创造整个的“舞台气氛”，对舞台空间、布景、音乐构成的处理可以服从他的利益；导演想首先通过他表现自己的构思。导演已经很好地掌握了一条戏剧中的基本真理，那就是除了以演员的思想和情绪去影响观众而外，任何的“舞台装置”都不能把剧本传达给观众。

可是问题并不是这样简单。

演员成了戏剧的主要扮演力量，但是这远远还没有成为剧院的永恒的创作力量，而往往他根本就不是创作力量。对很多

导演来说，演员仍然还是“表现手段”（虽然是主要的）。他还是起着一种乐器的作用，一种稀有的、珍贵的、声音幽美绝顶的乐器的作用，但不管怎么说，那还只是供给导演大师演奏的乐器。聪明的导演非常了解，在演出给演员以主要地位是对他自己的创造是有利的。这样能够更正确地把他的，即导演的构思传达给观众。演员的首要地位首先要为导演创造上的利己主义服务。

导演通过演员实现演出构思，但他实现的是自己的构思，这是导演的不可剥夺的世袭财产，没有演员独立创造的余地。这样就规定了一种劳动分工的方式：“导演思考——演员表演”（洛巴诺夫）。

这也就是斯坦尼斯拉夫斯基在他的后期生活中费了很多心思的，决定了他生前探索道路的主要的关心。

有时候导演还妨碍着演员和剧作家以及和他要反映的现实的直接交流。演员要遵守的“法律”不是剧作家在剧本中反映的现实，而是导演的“解释”。导演把剧院和剧作家的创造权利全部夺到自己手里来。跑出来作剧院代表的是他一个人。研究现实的（也许很深刻忠实）是他一个人。他什么都是自己干。他把一切都包揽到自己创造思想的焦点上来。而他让演员注意的只是他的导演幻想，演员只是遵照执行而已。

这样就建立了一个“以组织的高压手段约束演员创造意志的‘体系’”，① 这个“体系”可能引起很有根据的担心：“演员渐渐习惯于导演替他作好一切，而他（演员）只需要去咀嚼导

①卡捷布罗夫：《演员艺术》，在国立戏剧学院戏剧系讲演速记稿第四讲，第一页。

演预先准备好的，捣碎的肉馅子”。“有时候还会发生这种情形：导演的专制是那样无情地压制演员的创作独立性，以致使演员在为了争取自己演员权利的徒劳无益的斗争中弄得筋疲力尽。最后摇了‘白旗’，向导演宣布投降。他就成了导演的绳捆锁绑的俘虏，于是他就机械地、准确地、规规矩矩地重复导演——独裁者强加给他的东西。演员艺术家就在这里死亡，然后就变成剧院的傀儡了”（人民演员米任斯基）。① 导演“使演员服贴到那种程度，连一点个性的影子都不给他留”。②

这一切都足以说明，“演员和导演”的问题在今天仍然还是十分迫切的问题。③

当戏剧中这两个基本创造力量发生冲突，互相对立而不能成为一个整体的时候，这就产生了矛盾；而且越是当导演的独裁主义以更隐蔽的形式出现的时候，解决这些矛盾就越加困难。要知道，“通常没有一个导演承认他压制演员的意志、剥夺演员创作的独立性的”。在多种场合下，导演真诚地相信自

---

①米任斯基：«演员的自白»，«苏联艺术»一九四五年，第十四期。

②里万诺夫：«论最主要的»，«苏联艺术»一九四五年，第四十期。

③这个题目，就象剧院与剧作家关系的问题一样，在后来公开发表过的许多文章里得到了反映，我们特别应该把其中内容最丰富的几篇列举出来，计有：

(1) 卡拉什尼科夫：«导演学若干问题»，戏剧杂志，一九四七年第十一期。

(2) 札列斯基：«演员——是独立的艺术家»全俄戏剧协会戏剧年鉴，第六册。

(3) 沃尔康斯基：«历史不可重复»，同上。

(4) 布利立：«导演学诸问题»，同上，第七册。

己是在发挥演员作用，甚至当他给演员从整体到细节去“制造”整个角色的时候，他还以为那是促进演员的创造。

另一方面，导演有时候根本没有想把自己对形象的理解强加在演员身上。他甚至可能给演员以解释角色的广泛的自由。但糟糕的是，他把演员置之度外而不顾。如果“演出形象”不依靠角色形象，离开它们而独立存在，不是它们的有机的结合，那么导演“在演出中就是脱离演员而存在的了”，而演员则似乎是“导演构思中不可捉摸的东西了”。这时候，演员为了不失去脚下的基础，不和同演者失去联系，不陷入创作的孤独，他有意无意地就要去适应导演，只好沿着导演画出来的航线漂流了。演员无法平心静气地、有效地工作，不能和导演一起铺一条共同的大路，他被迫和导演去走大道旁的小路；走了岔道再拐回来，以便不失去这位漫不经心的向导。常常就是这样，演员在演出中不依靠导演（有时不顾导演）而单独存在；就是这样他仍然还不能实现自己的创作自由。就好象绳索过松的拖船一样，风浪卷着拖船到处乱撞，它没有严格的固定方向，同时它也不能独立行驶。它一方面不能独立，另一方面又过于自由，受着这双重的痛苦。

导演把演员看成自己演出视象中的一个“成分”，使他“脱离”了创作构思，然后就在构思上建立自己的特权。嘴边上常说的戏剧的“集体性”，就变成了空话。

在这样的创作方法中，演员在演出构思的过程中不是有平等权利的参加者，而仅仅是演出的成分，仅仅是消极的多少有点自由的，绕着导演这颗行星旋转的“卫星”，这是现代戏剧实践中最复杂的矛盾之一。就是这些东西使得人们担心，而且要说，现在“导演占有制的戏剧”还没有彻底放弃自己的立

场。这就是说，还有必要从导演的监护中解放演员，发挥他的创造主动性，记住这一点是很重要的。这就是保证演员创造独立性的必需的条件。

关于导演和演员在创作实践中的关系问题，这也是一个理论问题。以它不同的解决方法去指导实践时，就可能发生两种情况，或者能够帮助这种合作关系顺利发展，或者反而给导演的独裁主义开辟了道路。

我们已经知道，演员是决定戏剧特征的基础。演出，首先是演员的艺术。导演作为一个戏的演出者，他只能通过演员才能把自己的创作构思表现出来，并传达给观众。因而演员似乎是导演用来创造演出的材料。在这个基础上就可能造成如下的情况：导演在演出的创作中管理着两部分材料：第一是死的材料，或者称为物质材料——布景、服装、装置物品等等。第二是活的材料，这就是演员。这样，演员在这里就是导演进行创造的对象。但是要知道，演员不仅仅是别人进行创造的对象。他自己就是创造特殊价值的独立的艺术家。可以认为他仅仅是别人创造的对象吗？可以把他和导演手里那些没有灵魂的材料相提并论吗？这种观点正好走上不能不使戏剧界激动的压制演员个性的道路。有一个形式主义导演好象说过，对他来说，电灯在演出中也具有和演员同样的意义。这样的导演把演员看作是一块泥团，可以按照他的幻想随意摆弄。这些导演们在对演员作为材料的认识上，也还有某些区别。有的认为材料就是演员的身体。他们感兴趣的只是演员的形体动作、他的面部表情和手势。他们对演员的“灵魂”、他的心理、思想毫无兴趣。在他们和演员工作时，大部是来摆布地位、演员结合布景的外部结构、舞台调度、外部节奏等等。他们把绘画和浮雕上用的

一套方法搬到舞台上来，要求演员准确地遵守他提出来的动作、姿势和体态。这样的导演是货真价实的形式主义。它消灭了演员的个性，使它的行为机械化，把演员变成了没有灵魂的材料。后来同形式主义所作的斗争，使人们不能再坚持这种机械论的立场了。导演们已经知道，压制演员的个性将会毁灭艺术，毁灭戏剧。后来，在导演学的阵地上进行了一次改革，导演已经懂得，为了表现他的创作构思，演员的感情是非常必需的。但是，就在这里也还表现了形式主义的残余。导演们用来作为材料的已不是演员的形体，不是他的“身体”，而是他的“心理”、他的“灵魂”、他的体验了。

但是，演员在他的“体验”中是否已经自由了呢？他在创造上是不是独立了呢？没有。因为导演在演员身上取得的是他自己（作导演的）预先安排好的感情和体验。导演预先指定，演员应该在什么时候“感觉”，应该感觉什么。

导演就这样以强权统治了“演员的灵魂”，来作为自己的“材料”，和过去他统治演员的“形体”是一样的。上面我们提及的实践中表现出来的形形色色的导演独裁主义就是以这些理论根据来给自己作辩护的。

但是，在什么意义上我们可以把演员看作是导演的材料呢？要知道；不管是把演员的“身体”作为材料，或是把他的“灵魂”作为材料，同样都是不对的。

我们已经看到，这种处理方式的缺点就在于，它们都是把演员看作是创造过程的客体。但是演员应该是创造形象的独立艺术家。换句话说，他首先是创造的主体，他是一个创造者。导演首先应该注意他这一种特质，对一个导演来说，演员不仅

应该被视为形象的扮演者，而应该是这个形象的创造者。演员的思想、想象的虚构、智慧、幻想、创作经验和生活眼界，——这才是对导演最重要的东西。这才是缺了它不能创造形象的材料，创造过程的思想艺术效果是依赖于这一材料的质量的。因此导演的材料既不能是演员的“身体”，又不能是他的“灵魂”，无论是其中的哪一个，或是两个合在一起，都是不成的。导演创造的材料是演员的创造。对于有价值的导演创作来说，演员首先是创造的主体，是创造者。

关于导演的材料是演员的创造这一原理，不仅仅是保护了演员的权利，而且同样加重了他的义务。演员为了在自己的创造中得到自由，为了不全部依靠导演提示，他就应该具有现实的直接知识。演员独立创造形象的工作，只有当它能依赖于自己的生活知识时才可能实现。假如演员缺乏这些知识，假如他没有创造的积累，假如他不能产生自己的思想、自己的感情，那么他必然就会作了导演的俘虏。为了保持自己的权利，不仅要作导演创造的客体，而要作创造过程的主体，演员就应该具有自己的创作主动性。他应该以自己的现实知识、自己的经验、自己的见解来检查导演的一切提议。他应该把自己的思想、自己的感受、自己的体验、自己的个性，自己所向往的最高任务带到创造形象的工作中去。这就是意味着在创造的过程中从自我出发。演员的任务是和导演在合作当中共同再现剧作家提供的活的现实的形象。正好象导演在和剧作家的关系上的创作独立性一样，要求导演再现活的现实（而不是再现剧本），对演员来说也是这样的。他在与剧作家和导演的关系上的独立性，是由他自己现实的知识决定的。

“演员的任务是要作一个和导演一样的剧本思想的解释

者，思想家和哲学家”。①

演出的创作构思不可能仅仅属于导演。演员应该是创造演出构思的积极参加者。“演员——思想家，演员——心理学家，演员——导演的合作人，——这就是现在先进戏剧最需要的”。②

关于演员和导演在创作关系的问题，大都是批评家和戏剧理论家来研究。演员虽然是这个问题中人们最关心的一个方面，但他们几乎不参加公开的讨论。他们只是在排演场才感到它，在剧院的走廊里、在生产会议上才激动地争论，但很少发表文章或是讲演，把自己的意见变成广泛的社会性的财富。正是由于这个原因，因为这个争论是关于演员的争论、是关于他在创造演出过程中的地位的争论，所以演员的意见就具有重大的意义。

为了苏联演员的荣誉应该指出，他从来没有想到过要否定导演或导演构思。

苏联戏剧大师莫斯克文认为，在演员和导演的关系中应该牢记住一个东西：“不能以凶恶的眼光去看导演。只有在演员能相信导演，导演也能相信演员的时候，工作才能进行得好。演员和导演之间的隔阂是非常有害的，而且也不应该有隔阂”。③

---

①札列斯基：《演员是独立的艺术家》，全俄戏剧协会戏剧年鉴，第六册，第一五八页。

②吉凯依：《演员与导演》，苏联艺术，一九四五年，第三十七期。

③《戏剧大师创作座谈会》，全俄戏剧协会，一九三六年，第十一页。

“当导演能够唤起演员的创造性的想象时，演员该有多么幸福，多么爱他的导演啊！——米任斯基说道，——演员和导演的每次会见对他们来说，都不可能是没有印象的……假如在工作的时候，导演能够爱演员，那么演员也会以同样的爱，同样的关怀回答导演，并且会带着极大的快乐和希望等待着再和这位导演相会”。①

“在戏剧中第一个主要的创作条件就是演员和导演的深刻的原则上的一致。只有当演员和导演希望同一个东西，爱同一个东西和否定同一个东西的时候，那才会有戏剧”。②

越是有权威的演员，他对导演就越恳切，越抱“渴望”的态度。

演员要求导演什么，期待导演什么，他怎样去看导演的基本任务和责任呢？导演学中演员最担心的是什么，什么东西他认为是错误的，妨碍他创造形象的工作呢？

我们还是让演员自己来说吧：

“我认为，在解释形象时压制演员，独裁式的服从计划，这是十分有害的”。

“我要求导演在每个角色上要建立和演员的联系，并且要求演员在自己的技巧上要和导演建立联系”。③

祖波夫这些话准确地概括了演员对导演的基本的态度。

“我认为，不歪曲作者，不压制演员主动性的导演是好导

① «演员的自白»，苏联艺术，一九四五年，第四十四期。

②吉阿岑托娃：«演员与导演»，戏剧杂志，一九三九年，第六期。

③祖波夫：«演员——创造者»，戏剧杂志，一九四六年，第一、二期合刊、第二七页。

演。导演的要求不应该破坏我的基本构思和我对形象的感受，也不应与它矛盾”（人民演员雅勃洛契金娜）。①

“导演的伟大艺术就在于，其结果不是演员被导演随意摆弄，而是要服从自己的创造天性”——导演没有权利“象对一个无生物那样对待演员”(比尔曼)。②

“假如一个导演，不结合演员的具体情况和他创作的愿望，就预先把自己的思想和行为硬加在演员的身上，压制演员的主动性，那就是一个坏导演。这样的导演永远也排不出好戏来。在他的工作中总会有形式主义的残余；而且给演员灌输些别人的东西，那他也只能表现出一种枯燥无味的匠艺”（尤里也夫）。③

“在演员仅仅是导演手里一块粘土的时候，是不可能有真正的艺术的”（别尔谢涅夫）。④

“宁要通过演员体现的小的构思，也不要那种庞大的，但得不到真正体现的构思”(尤列涅娃)。⑤

我们在这里引证了许多苏联戏剧大师——各种不同的学派和传统的代表们发表的一些意见。他们的共同特点是思想的统一。他们都是和那种“想在演出中脱离演员而存在的”，或是“使演员服贴到那种程度，连一点个性的影子都不给留”⑥的

---

①《戏剧大师创作座谈会》，全俄戏剧协会，一九三八年，第二十一页。

②同上，一九三九年，第二十五页。

③《戏剧大师创作座谈会》，全俄戏剧协会，第四十页。

④同上，第二十九页。

⑤《一个演员的札记》，苏联艺术，一九四五年，第四十期。

⑥里万诺夫：《论最主要的》，苏联艺术，一九四五年，第四十期。

导演作斗争，他们都是反对那种"不接受演员'灵魂'的导演'霸权主义'——不管它以什么形式来掩护自己"（米任斯基）。①

演员坚决反对导演的"压制"，反对把创造过程变成一种"折磨"，也就是说把它变成教练、变成机械的练习和学究式的复习。演员要经常保持着自己天然的感情、纯洁的幻想和创作主动权，并且还要防御着导演那种虽然正确，但不适时，因而是没有道理的干涉。演员要坚持自己创造形象的权利，坚持演出中自己构思和独立创造的权利。

但是，演员一方面力求避免导演那些不正当的，破坏创作过程的贫求，另一方面，他不仅不能拒绝导演的帮助，而且还向他提出十分具体的要求。

"演员不愿意导演代替他们想象、思考、感觉和生活"（吉阿岑托娃）②。但是当导演能够和他们共同想象、思考、感觉和生活的时候，他们则带着感激的心情去接受导演的帮助。

"导演应该是十分耐心的形象的探索者，他要和演员共同走很长的道路，而不是一个万能的药剂师，只根据预先开好的药方子就能配出有效的药来。他应该和演员共同探求形象的灵魂（比尔曼）。③

演员总是愿意感受导演对自己友爱的目光，他总愿意摸到导演的有信心的手，作为自己大胆而坚定的依靠。"如果导演听到一点点正确的调子，就请告诉我：'你已经走上了正确的道路！'——那么我也就开始在不固定的构思中不稳固的基础上

---

① «导演与演员»，苏联艺术，一九四五年，第四四期。

② «演员与导演»，戏剧杂志，一九三九年，第六期，第十一页。

③ «戏剧大师创作座谈会»，全俄戏剧协会，一九三九年，第二八页。

感觉到有了基石”（尤里也夫）。①

演员为了自己的形象、自己的构思进行着斗争，但是他很清楚，在这个“不稳固的基础上”，他非常需要导演的有力帮助。演员希望导演帮助他感觉、了解、体现他的，即演员的“形象”和他自己的创作的主题。

这样，演员们这些要求就集中在一点上，并提出共同的要求：导演应该刺激、发展、指导、检查演员的创造。“理想的导演——这是一个最善于在演员的心中唤起他们创造能力的人”（库盖里）。②

但是演员并没有停留在这些一般原理上。他们还提出了十分准确的行动纲领，明确地规定，为了实现他们面前摆着的任务，导演应该做些什么。“导演首先应该把演出的思想、构思、形象在演出中的地位提示给演员，并且在决定和选择形象时，要把演员引导到一个正确的探索道路上去——要经常把总的任务提示给演员”（史楚金）。③

“导演应该清楚而准确地了解作者的思想，应该检查作者写出来的每一个形象的真实性。”（吉阿岑托娃）④

“导演应该帮助演员寻找和发展角色的自我运动和角色的‘贯串行动’。”（比尔曼）⑤

---

① 《戏剧大师创作座谈会》，全俄戏剧协会，第四十页。

② 《戏剧评论》，戏剧与艺术，一九〇二年，第四十二期，第七六六页。

③ 《关于瓦赫坦戈夫的座谈会》，艺术出版社，一九四〇年，第一二四页。

④ 《戏剧大师创作座谈会》，全俄戏剧协会，一九三九年，第五十页。

⑤ 《戏剧大师创作座谈会》，全俄戏剧协会，第二十八页。

“导演应该为演员解释他们在剧本中和‘主要行动’关系上的作用，但他要永远牢记着‘形象的主人——是演员’。”（吉阿岑托娃）①

“总之，演员希望导演能够帮助他选择为了他的，即演员的建筑上需要的材料。他希望从导演那里了解作者、剧本的基本思想、演出思想、贯串行动、人物在剧本形象系统中的地位。总之，他要了解在具体地个性地处理一个形象时起决定作用的共同的前提。必须是具体的处理，因为一般的空话，任何‘逻辑的’公式对演员是没有帮助的。然而又必须是个性的处理，因为一般的导演设计也可能有充分的逻辑根据，但它和那些完成这个计划的活的灵魂却没有关系”。（吉阿岑托娃）②

办公室里的导演的“一般的”真理，——是没有用处的真理，因为它刚一和活的演员接触就变成了虚伪。每个演员对每个形象只有一条“通到演员的脑子和心藏去的神秘的小路”（吉阿岑托娃）。③

他应该寻找的只有这一条路，他只有沿着这条道路才能行动，导演也只在这条道路上才有权利领导他。

但是，导演的帮助还不限于此。他的任务还不仅仅是作一个领航员，把演员创造的大船送上自由的航路，让他自由地行驶就算了事。寻找道路——这只是演员和导演共同工作的第一阶段。

---

①《导演和演员创造的界限》，在表演与导演教研室的报告，全俄戏剧协会，一九四六年八月二十日，速记稿第二页。

②同上，第六页。

③同上，速记稿第四页。

有时候，在戏剧实践中规定这样一种“劳动分工”的方式：导演只是规定任务和指出完成这一任务的一般原则，而一切具体的“程序”，整个下一步的道路都由演员自己来实现。这是一种机械的处理方法：导演只管思考，演员只管完成。

在有机的创造过程中，导演和演员是共同思考，共同体现。导演不仅应该帮助演员建立形象构思，而且应该帮助他实现这一构思。如果要设想，导演只能规定做“什么”，而一触及到“如何”做的问题，就认为是侵犯演员的权利或是压制他的创作自由，这种想法是不对的。

“仅仅给演员指出基调，解释台词，那还是不够的。还应该无形中为他指出实现任务的具体可行的道路”。① 瓦赫坦戈夫这一原理在许多苏联戏剧大师的言论中得到了印证。

“导演要是不善于正确地引导演员决定任务，那么对他就没有半点益处……这样的导演可能‘什么都知道’，可能‘把一切都分析的非常正确’，但是假如他不善于把这一切‘运用到角色’身上去，假如演员只能‘脱离开角色’去了解这一切，——那么这是什么结果也得不出来的”（吉阿岑托娃）②。

“导演应该善于判断，在哪一个瞬间，什么东西可以帮助演员，暗示给他一种声音、语调，使他的眼睛明亮起来，给他指出正确的寻找的方向。这个暗示应该只用一句话、一摆头、身子稍微一动、甚至眼睛一瞅就把它作出来”（尤里也夫）。③

---

①瓦赫坦戈夫：《札记、书信，论文集》，艺术出版社，一九三九年，第一三〇页。

②《戏剧大师创作座谈会》，全俄戏剧协会，一九三九年，第六十三页。

③同上，第四十三页。

演员向导演所期待的不仅是共同的探索和共同的决定，不仅是任务，而还期待着和他共同工作。演员不害怕导演的劝告、提示，甚至“示范”（大家知道，人们是多么经心地接受了斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇——丹钦柯创造性的示范啊）。重要的只有一点，那就是导演的这些提示或示范能够提出解决的方案，而不是命令、“指示”、现成的“公式”，他应该给演员以选择和想象的自由，而不是让他摹仿和抄袭。

演员不希望导演在创造形象的工作中代替他，但他要求导演能够积极地帮助他。

导演对演员来说是必需的，导演是创造性探索的共同参加者，是公正的裁判员和聪明的顾问，而首先他是一面“镜子”，演员在里面看到的不是和他格格不入的导演幻想的创造，而是他自己的反映。演员知道，他要对观众负责，所以他的思想和神经时时刻刻都非常紧张，心里是惴惴不安的。他有责任正确地行动，也正因如此他就很难不犯错误。而导演在某种程度上来说，总是一个“旁观者”，而旁观者总是“清醒”的。（众所周知，在一旁观棋的人有时候比围着棋盘下棋的人对局势看得更清楚些，能够更快地找到正确的棋步。）

在对演员的帮助中包括：正确地理解剧本思想和“形象的思想”、找出基本的行动线及其个别环节的思想意义，铺一条从演员到形象的道路，选择必要的最好的舞台基调，使演员的语言更加精炼，这也就是剧院中导演的真正的“教育学”。否则，如果没有导演参加，在任何时候，任何剧院都不可能充分地、完整地实现上述的一切。

我们分析了演员对导演提出的要求。必须正确地分析剧本思想和每个形象的思想意义，建立一条创造形象及体现形象的

道路，并选择最好的表现方法，——这就是演员期待于导演的帮助。演员不希望导演代替他创造，而希望导演和他共同创造，共同工作。

在实践中是否可能实现这样的合作呢？在进行这一工作中，是否可以不破坏创造过程的有机性呢？怎样划分演员和导演的职权范围，以便使他们能互相帮助而不致互相妨害呢？假如导演意图是善意的，那么他的构思是否仍然还会妨碍演员的创作自由呢？导演的构思是否会限制演员创作个性的表现呢？

在这个意义上，让我们举出能够清楚地说明这一矛盾的两个方面的两种意见，来作个比较：

"如果我在同一个时间内，总想着用一种突出的指定的形式来说出本质的话，我岂不是要把本质的本身忘记了吗？"（马克思：《论风格》。见《马克思、恩格斯论艺术》俄文版，第五八七页。）

"指示出来的界限不能阻碍天才，就象石岸不能阻止河流一样；恰恰相反，河水一流进石岸，它的波浪越高，河水就越急。"（果戈理：《致某文学家的书信片断》。）

我们暂不给上述问题作详尽的答案，我们看一看演员们自己从这一矛盾中得出了什么样的结论。

"有时演员陷到感情里去，他的理智无法约束，——吉阿岑托娃说道，——而导演的理智随时都可以使用"。①

这位演员的思想在这里紧接着就接触到导演与演员关系的基本问题，接触到如何划分他们的"影响范围"，他们每一个

① 《演员与导演创造的界限》，全俄戏剧协会报告速记稿，第十五页。

人怎样参加创造演出构思的问题。

演员的思想又极其清楚而简单地，既不复杂又不抽象地就解决了这个问题：

"导演最主要的是善于看到和创造一个整体。那里包罗着一切……而演员是善于从这个整体中找到自己的任务，找到一个乐器（意思是说要找到一个工具），以便和导演共同去创造整体"①。"导演的天才是什么？——这就是整体的观念……导演可以看到某些我所看不到的东西，这并不是因为我不知他有天才，而是因为我的任务是看到自己的那一部分，而他的任务是看到全部，综合起来便是创造整体"②。（着重号都是我加的——古里叶夫）

"演员对他的角色，对他所创造的形象负责。导演——演出者要对整个演出负责"③。

导演和演员，在创造演出和演出构思的同一个过程中属于两个不同的范围。当演员进入了自己的角色，生活在自己的形象中，在万般的痛苦中产生一个新人的时候，他决不能作为一个客观的裁判官，来处理一般的构思问题，不管他有多么了不起的导演才能，不管他怎样忠实地去研究剧本的全部材料，那也是没有用处的。他更多地去努力完成自己的任务，他的思想偏于一个方面，他具有一种难免的艺术家的"偏爱"，不然就无法达到自己的目的。

---

①《演员与导演创造的界限》，全俄戏剧协会报告速记稿，第十五页。

②《戏剧大师创作座谈会》，全俄戏剧协会速记稿，第五十页。

③萨赫诺夫斯基：《导演的训练》，戏剧杂志，一九三九年第六期，第十八页。

导演要抓住整个构思，要敏捷地照顾到构思各个部分的和谐，他仅仅是在想象中，而不能以现实的激动的感情，更不能以形体行动去安排每一个形象，有时候他甚至不能为自己找到每个形象的具体的表演方法（就不用说演员——扮演者了，因为他具有另一种人的天性）。不管那个导演有多么了不起的表演才能，也是无用的。演员要排个戏感到十分困难，而导演在他排的戏里演一个角色也是同样的困难，就是这个道理。

但是这两种不同的，有时是互相对立的活动范围却有着因果的关系，而且在它的统一中才能产生演出的构思。

演员越是想自由的时候，导演的这个"整体"对他越必要，因为这个"整体"可以给他那种自由一个范围和方向。

导演越想真诚而积极地发挥演员的独立创造，那么构思的基础就越应该坚定不移，他应该使构思成为独立创造的基础。

"常常是这样，——史楚金说道，——我们的形象由演出本身的形象而产生……当我们揭示了演出的思想和构思的时候，我们就已经在一定的阶段上开始看到、感觉到和想象到未来演出的形象。其中也包括着作为它的一个组成部分的演员创造的形象"。①

显然，这里谈的不是每个演员独立的纯主观性的视象，而是在导演完整的构思的基础上揭示出来的演出形象基本特征中的总的统一体。演员的形象只有在演出形象的基础上才能产生。因而演员要求完整的导演构思，把它作为自己探索的依据。只有在导演提出的"整体"的基础上，才能创造出与演员

---

①赫尔逊斯基：《论瓦赫坦戈夫》，艺术出版社，一九四〇年，第一一九页。

在目的上的一致，否则就不可能有演出的统一。

这就是为什么"在一开始就要有导演计划"（吉阿岑托娃）。"整个演员的集体都应该熟悉导演计划，应该知道每个角色在演出中存在的意义，并且应该了解他应该做些什么，否则就谈不到创造统一完整的演出"。①"导演应该'了解'和应该领导的是'有知识的演员'而不是什么也不懂的小孩子"②。演员对导演的要求就是这样。"没有知识的"导演，甚至比虽然专横但还"有知识的"导演还要危险些。关于这一点，培诺娃说得很恳切："有些导演到演员那里去的时候，就已经知道应该在剧本里看到什么，并且知道用什么方法在演出中把它表现出来。如果导演马上就把自己的'方法'告诉演员，而不和他共同去寻找，脱离演员个性，脱离他的表现能力，这不很好。但是如果导演到演员那里去的时候，既不知道应该看到'什么'，又不知道'用什么方法'表现，那就更糟糕。如果导演没有演出形象的视象那就不好，哪怕是有个别单位、场面和个别角色的视象也好。假如演员要跟着这样一个导演去作没有时间、没有明确的目的的旅行……他就要想办法保护和节省自己的创作精力"。③

在这位作者另外的一篇文章里，曾经清楚而恳切地描写了这种"无计划的"导演工作中常常发生的一种情况："……有些导演宣布说：我只是通过演员才看到演出，当我和活生生的

①别尔谢涅夫：《论戏剧大师创作座谈会》，全俄戏剧协会，一九三八年，第三页。

②吉阿岑托娃：《演员与导演创造的界限》，速记稿第六页。

③培若娃：《统一的力量》，戏剧杂志，一九四五年，第三、四期第六十五页。

人接触，当我听到他们的声音，感受到他们的处境，感觉到他们的精神冲动的时候，我就开始看到演出了。当然，和演员见面这是体现构思和幻想的第一步。但是请问，角色的分配不就是导演初步构思和他对演出内心形象的最初的感受结果吗？在这些导演的工作实践中，通常每个角色要派三个演员担任，有时还要多些。这些人轮流着去读台词，并且非常激动地等待着，什么时候导演的灵感降临，到底他什么时候能够看到，他能看到些什么……我们承认，从我们自己演员和导演的经验出发，这样的导演对我们不是很珍贵的。这样的导演总是对演员说：'请试试看，试试看……'，但最后，当演员问：'我应该选择什么呢？——他还是说：'好的，你们再试试看'。演员不能老是试试看了。他已经筋疲力尽，迷失方向了。所以发生这种情况，是因为他看不到他应该向着哪个方向去试验。导演开始尝试'一般的东西'，就其本质来说，他简直就是犯罪。他搞得演员疲惫不堪……

"演员不能摸索着走路，他会在许多道路面前徘徊不定，以致最后迷了途径。他应该有明确的方向，而这个方向应该是导演指给他。如果导演总是限制在这样一些词句上——'试试看'，这样不成再那样试试，这就是说，这位导演没有任何的计划，不但他不能领导集体，而且他自己也不知道走到哪里去。这就是说，在这个作品中他什么也不爱、也没有一个努力的目标……这样的导演只能使集体迷失方向"。①

这幅鲜明易懂的图画不需要任何注解。它对一个演员来

①比彼科夫和培若娃：《关于导演学的谈话》，戏剧杂志，一九四六年第一期，第七十五页。

说，都非常清楚而有说服力。每一个有经验的导演都知道，如果他哪怕是在几次排演中不给演员经常的指示和具体可行的指导，那么演员马上就会失去信心，而且往往是连在前一个阶段所达到的东西也会丧失掉。假如导演企图把演员作为自己研究剧本的“工具”，剥夺他的创造，用来补救自己思想和想象的虚弱，那时演员尤其要提出抗议。很明显，两个极端就碰在一起，导演可能是这样一个剥削者，他一方面去压制演员，同时又把事情都压在演员身上。

与此相反，凡是能给演员以清楚而且严格的创作范围，凡是首先注意构思发展的导演，都能够把演员安顿得很满意。

“导演应该使大家对剧本有统一的理解。假如有了统一的理解，那么也就有了目的的统一。那时候导演与演员的矛盾也就消除了”。① （着重点是我加的——古里叶夫）

后边这条原理具有非常重要的理论意义。它结束了那些关于演员与导演利益和目的之不可调合性，以及他们之间矛盾与冲突之不可避免性的无尽无休的议论。自觉目的的明确一致以及共同实现这些目的的正当愿望，——这些东西就能消灭任何的意见分歧，而导向有益的创作合作。

给这个原则下个定义比在实践中实现它要容易得多，这是不言而喻的。遵守一定“范围”的本领却要求尖锐的创造敏感，天然的机智和丰富的经验。简单地说，它要求导演的“天才”，天才本来就是导演艺术的基本条件。

天才——这首先就是分寸感。导演不仅应该知道自己的构

---

①培若娃：《统一的力量》，戏剧杂志，一九四六年第三、四期，第六十五页。

思，而且他应该更准确地知道，在什么时候，以什么形式可以把自己的构思揭示给演员，以及揭示多少等等。导演应该具有无穷的能动的想象力，但它应该踏踏实实地了解，什么样的想象和在什么时候才能丰富演员的创造。重要的是，导演的想象要去接近演员的感情，珍视他的想象，刺激他的新的联想，这样就为他们铺平了创造性地感受角色的道路，而不是以形式的完整，对角色或剧本的抽象知识等重负去压制他。

导演在同演员进行工作的过程中，特别是在后期，总是在一个较小的范围中行动，因为他应该在这个范围中巧妙而准确地保持着均衡。演员还不能考虑到结构、演出形式和风格，他还没有力量去适应他将来要在其中行动的那个环境，因为在他身上还没有产生出要在这个环境中“生活”的那个新的人物。因此，一切别人的关于具体事物和细节的概念，一切“形式”的概念只能够约束演员，分散他对“自己”的注意力，阻碍上述那个新人物的诞生。但从另一方面说，又必须给演员的想象指出一个方向，给他以准确的目标，——这就是关于作者、剧本、演出基本思想、贯串行动、形象的基本思想内容等最一般的前提，演员自己认为这都是必要的。导演的任务是在演员心中唤起对剧本思想的形象感受，这样就可以使“思想变成人物”（巴尔札克语），它就在演员的想象和形体生活中现实化了。但是，如果导演要没有自己的剧本的视象的话，——他甚至不可能接近这个任务。他一定会陷入（也使演员陷入）这样一种情况：根据小的单位、一个环节接着一个环节地、没有任何计划地、甚至连一般轮廓也没有地胡乱编造演出的任务。

每个演员的形象思维都有深刻的主观性，并不是任何时候都很容易就能找到正确的通向他的思维的道路。导演应该“进

入”演员的“形象”，并不断地改变自己适应形象的方法，以便找到演员想象和感情的钥匙。导演要把角色的思想、处境、行动的焦点、态度、趋向以及个别的行为翻译成形象的语言，一直到它们铺好通向演员内心生活的道路时为止。

这就说明了为什么在这工作中不可能有任何一成不变的规章和法律。但是，它这种似是而非的“不法行为”应该用对基本任务的正确理解加以调整，为了完成这个任务，导演就要找出多种多样的和一些意想不到的手段和适应的方法（导演的艺术就在这里）。为了这一点，导演就需要了解一切，而有时则应该好象什么也不了解。但是那种万事皆通的导演，或是实际上一无所知的导演，在剧院里是不需要的，就好象“医院不能任用刽子手”一样。

这一切都有力地说明，导演和演员的创造是艺术思维的两种不同的路线。它们各有不同的出发点，它们是在不同的道路上行进，它们只有在体现共同建立的构思的过程中逐渐地达到有机的结合。导演学除了自己的基本作用“从现象中抽出本质”（格拉西莫夫语）而外，它还能给演员提出一定的前提。假如演员接受了这个前提，那么接着，演员和导演共同创造“感情逻辑”和形象行为之具体的心理形体线的时期就开始了。如果他不能接受，那么他们还要共同去寻找（全部或部分的）其他的解决方法。

我们看到，斯坦尼斯拉夫斯基在后期不断坚持不懈地警告他的学生们，要他们避免那些片面的预先规定好的解决问题的方法。但他同样也要求，导演在和演员进行工作时，要好好地掌握剧本的台词。掌握台词——这就是意味掌握剧本的思想、行动线和作者的思想。导演掌握了台词以后才能创造出整体的

前提和决定条件，这应该成为集体进一步创作工作的基础。在这一工作的过程中，导演应该用耐心和关怀的态度去照料演员，以便不放过一个瞬间，使合乎逻辑的前提条件变成演员的活的感情，成为内在刺激的活动，也就是说，演员要完成一个“达到形象的内心突变”。这是平常意料不到的，作者自己模模糊糊感觉到的一个瞬间，这时候他还不能清楚地了解它，更不能用语言给它定一个名称。导演应该在演员创造的感受中抓住形象的诞生，然后再帮助演员去发展它和充分地理解它。

自然，这个过度不可能是以某种死板的一般的标准作基础。但其中有两点是不变的。形象的诞生应该是演员独立创造的表现。这个婴儿应该属于演员自己，而不是从导演那里要来的养子。只有在这里才能表现出演员的创作自由，并表明他有机地参加了那个整体，即演出构思。

另一方面，演员形象的诞生永远是以导演提出的“整体”的前提作为先决条件。“导演的创造”似乎是为“演员的创造”扫清道路，它创造出一种必需的环境，只有在这个环境中才可能完成分娩的行动。

只有当演员能够清楚地想象他的行动是什么，他为了什么行动的时候，他的活的形象才会产生出来。那时候才能找出自己行为的具体形式，也就是说，他才知道应该怎样去行动。但是演员不能从个人的立场上来决定上面所说的“什么”或“为了什么”。它们应该是和演出的贯串行动的一条总的线相联系，应该和其他一切人物的任务、而最主要的是和剧本的思想倾向性相联系的。简单地说，它们是由整体的规律决定的。

由于每一个个别的形象都是整体的一部分，所以就使人觉得整体应该是有机的独立产生，是逐渐由个别部分拼凑起来

的。这是大错而特错的。不是个别的部分决定整体的规律，而是整体本身就具有决定其各部分生命的规律。把现象分割成个别部分的肤浅的经验论早已在科学中受了批判。辩证的方法要求把一种现象——在哲学、心理学、生物学、物理学中的任何现象都是一样——看作是一个整体。如果认为这在艺术创造的过程中可以例外，那是毫无根据的。

在创造演出的过程中，每一个形象都是由整体的规律决定的，这个整体就表现在演出的创作构思当中。

演员在和导演的关系问题上这些意见，使我们作出这些结论，这并不是什么“新发现”。更不是抽象的理论条文。这完全是有苏联戏剧的经验作为依据的。苏联戏剧也正是在这条道路上获得了丰硕的成果。这些结论的产生只是作为对在实践中已经表现出来的事物的认识，其中“新的东西”仅仅在于，它给这个实践的经验下了清楚的理论上的定义，证实了演员思想的成熟。演出的完整构思不仅是导演的指针，而且是每个演员在他创造角色的工作中的可靠支柱；这种构思的必要性就不是导演“霸权主义”的表现，而是从演出创造过程本身产生的原则方法了。

一九三六年十二月莫斯科艺术剧院曾组织了一次会议，讨论的题目是：“艺术剧院的导演是什么样的人”。在这次会议上对斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇——丹钦柯的创作原则作了详尽的分析，对他们的遗产重新作了估价，并且导演和主要演员们对现代戏剧的导演学提出了要求。

这次会议的资料向我们说明了什么呢？

“对于艺术剧院和整个戏剧艺术来说，斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇——丹钦柯的全部力量就在于，当他们开始排一

个戏的时候……作为他们工作基础的任务就是要作一个演出的创造者。他们对每一件事物都是经过了导演的长时间的工作过程……在他们的心中时常创造性地孕育着将来要排演的那个作品的内心形象。他们反对命令式的舞台调度，他们反对这样或那样地制作模型，这些都不重要，重要的是他产生形象的那条道路，无论是研究作品或汇集其他印象材料的工作都是一样的……过去艺术剧院在排演古典作品的时候，在没有开始和演员的工作以前，就进行了巨大的创造工作，正是在这个结果上才创造出优秀的古典作品”（萨赫诺夫斯基）（着重号都是我加的——古里叶夫）。

苏达科夫然后又说明了导演准备工作的具体内容：

“斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇——丹钦柯的特点是善于看到作品中所能包括的完整的巨大的规模和深度”。

其次，善于敏锐地观察每个形象的天性，非常细微、准确而且正确地寻找到形象的种子。导演越能正确、准确、明确地看到形象的核心和动力，那么演出也就更有表现力。

当聂米罗维奇——丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基看到了形象的时候，就出现了导演的第三个本领，这就是在活的演员身上找到他所素有的性格特点和个性特征，导演把这些特征构成他已在预先的分析中已经看得非常清楚的那个形象”。

总之，我们以前已经谈到的创造性的构思，一直就是莫斯科艺术剧院领导者每次演出的基础，这些构思不是在和演员排演的交流中才产生，而在准备工作阶段就已经在某种程度上建立起来了。斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇——丹钦柯总是带着对剧本实质的深刻理解，对它全部情节进程的确切了解，对行动的鲜明的视象以及对形象的明确具体的概念去和演员见面。

他们是和演员共同寻找形象，但是这并不是朦胧的盲目的寻找，而是有一定限制的，从可以看到的形象到可以了解的演员这样一条道路上的探求。如果说他们在自己工作的后期没有给演员硬性地规定舞台调度、音调，没有告诉他们现成的“适应方法”的话，那么他们的分析工作就应该作得更深刻，整体的视象应该更清楚，以便在演员的独立创造中有信心地领导他们。

创作会议从这里看到了斯坦尼斯拉夫斯基与聂米罗维奇——丹钦柯遗产基本的价值，这些创作原则就是艺术剧院的富有生命力的传统。从这里也就出现了对剧院导演的那些要求：

“……第一，……善于真正地理解作品，善于揭示作品，深刻地分析作品，……第二，敏锐而鲜明地揭示每个形象的实质……第三，善于在演员身上找到建筑的材料，以便把自己对形象的思想感受，在生活中体现出来”。

这些要求给导演规定了下列的任务：对每个剧本要进行严肃的准备工作，在开始排演以前要长时间地深刻地酝酿构思。这些要求责成导演在和演员见面的时候，不仅要以深刻的材料知识，并且要以它在舞台表现方法中，而首先是以在具体的人的形象中已经得到体现的形象视象把自己武装起来。如果导演要和演员一起去沿着一条漫长而困难的道路进行创作的探索，那么只有当他了解了这条道路的方向，弄清楚它的“航线”的时候，他才有权这样做。只有当他具有了而且完全掌握了测量创作座标的仪器时，导演才能以上述的方向指导演员。

当别人问起聂米罗维奇——丹钦柯，莫斯科艺术剧院和其他剧院有什么区别的时候，他回答说：“这便是构思的统一和新鲜的生活气息”。

这些要求在实践中怎样和演员创作自由的原则结合了起来

呢？怎样才能做到，不但不消灭演员的创作主动性，而且，还必须尽一切可能来保护他在形象诞生过程中的独立性呢？

我们已经知道斯坦尼斯拉夫斯基为了完成这一任务所走过的道路。但是在另外一种情况下，为了达到本质上相同的目的，聂米罗维奇——丹钦柯却走了另外的道路，不管是在他自己的著作中，或在是研究他的创作的人们的著述中都能证明这一点。

聂米罗维奇——丹钦柯的传记作者是这样描写他演出工作的过程：

"当他开始排戏的时候，也并不是一到排演场就要向演员提出自己的计划，以自己的勇敢精神和新奇的手法去使演员们吃惊，或者以自己的幻想和刚毅不屈的意志去摧残扮演者。他在开头甚至表现得无精打采，好象对创造还没有充分准备。他好象还需要在剧作家的作品中去"捕捉"某些本质的东西，他必须在和演员共同去寻找，非常注意倾听和观察演员们的个性。而自己的导演构思，是在他已经了解或已经感觉到，应该怎样通过这个剧本的这些扮演者去实现它的时候，这才渐渐地而且小心翼翼地显示出来。聂米罗维奇——丹钦柯总是期待演员"自己的东西"，他自己带来的东西，那怕这个材料还有争论也好。只要一有了材料，聂米罗维奇——丹钦柯必然会兴奋起来，被演员那些丰富的获得物激动起来。有时候他以构思的艺术逻辑把这些东西全部推翻；在另一种情况下，——如果道路选择得正确，——他就以最大限度的表现力把这些材料表现出来"。①

①维连金："聂米罗维奇——丹钦柯"，一九四一年俄文版，第二三〇页。

从这个记载中可以清楚地看到，对聂米罗维奇——丹钦柯来说，导演构思仅仅是决定演出的一个总的前提。一方面，它是绝对必须的前提，没有它排演工作过程本身就不能开始；另一方面，它又依赖于每一个剧本的具体扮演人的每次都很具体的体现。

但是，为了达到这一体现，就应该给扮演者以充分的创作自由，在最大的限度上发挥他们艺术家的"作者的"主动性。

这的确是一个英明的大师——艺术家、哲学家、心理学家、医生、真正的"人类灵魂工程师"的十分细致、沉着和耐心的工作，它引导着演员自由地去认识"真理"（演员跟着导演逐渐走向正确的认识）。对于聂米罗维奇——丹钦柯来说，所谓"死在演员的创作中"就是这个意思。不是逃避，也不是毁灭，而是把自己的全部生活交给演员，以便使新的生命——形象诞生出来。为了"死在演员的创作中"，首先就要积极地和他渡过整个的困难而有趣的创作演出的道路。只是当"艺术剧院的幕拉开以后"，聂米罗维奇——丹钦柯才慢慢躲在演出的影子里去。在这以前他应该"准确地决定作品的风格和体裁，使所有的一切服从于主要思想，要找到内容丰富的有表现力的舞台调度、行动的正确速度与节奏，要使得演员传达出细腻的心理的和精神的激动，要使舞台上表现出来的生活能够吸引和感动观众"。①为了这一点，导演自己就应该在舞台上过着十足的艺术家的生活，要具有了不起的才能和气质。

①芙列依德金娜：《聂米罗维奇——丹钦柯》，《艺术》杂志，一九四六年，第一期，第七十三页。

这样，在莫斯科艺术剧院创始人和苏联导演学伟大导师们的创作实践中，就显示出创作计划与探索的统一，总的构思和体现它的具体方法的统一，它们不能是相互对立的。以教条的方式预先硬性规定下来的计划是不可能存在的。不去探索，不在一个长时间通过重重困难去寻找它的体现方法是不行的。没有一种探索不是在一定的前提下产生的，没有一定目的的探索是不存在的。

在任何艺术的过程中，就象在其他创作活动中一样，探索都是必须的。

每一个导演，正象任何其他艺术部门的任何艺术家（画家、作曲家、诗人）一样，都有提出计划的权利。

有一些演员是以十足的工匠式的处理方法对待创作过程，他们从第一次排演起就向导演要求铁一般的一成不变的标准，以便把它原封不动地抄在排演笔记里去。

但是，“一般的”探索在任何时候任何地方都是不合法的。任何的探索都要求有一定的工作方案，要有出发点，要求清楚地了解目的和它的意义（“最高任务”）。不能够在寻找时，还不知道自己寻找的是什么，怎样去寻找，为什么寻找。

探索只有当他有了一定的具体化的限制时才能是有益的。不然那就是无政府主义和业余式的方法，这和苏联戏剧的要求，和社会主义现实主义艺术没有共同之点，这和有创作准备、有思想目的、有现代技术装备的艺术家的特性毫无共同之点，苏联导演应该成为而且也愿意成为这样的艺术家，他给自己提出下列的要求：

“未来属于能够拿出巨大的艺术创作主题的导演，他不仅会‘读剧本’，而且还能‘看到’演出，他能够领导集体走上

实现自己构思的道路，他能够根据一定的航线给演员的想象指出方向，能限制他的探索，同样也能丰富他的创造力”。①

①比彼科夫和培若娃：《关于导演学的谈话》，戏剧杂志，一九四六年，第一期，第七十五页。

第五章　戏剧艺术的特征

——导 演 的 职 能

我们已经十分详细地分析了演出创作过程的主要参加者——剧作家、演员和导演之间在创作上的关系问题。这就使我们能够更具体地决定导演在剧院的作用。我们看到，在导演面前摆着许多复杂的任务，这些任务基本上可以分为下列三个方面：

一、和剧作家共同进行创作戏剧艺术作品的工作，这将决定未来演出的思想艺术内容。

二、和演员共同体现剧本中的形象。

三、导演的演出设计，或者说创造演出的外部形象。导演在这一工作中，又和许多其他的演出参加者，首先是和美术家与作曲家发生了创作上的联系。

导演这三项主要的工作，要求他具有多方面的专业知识。

在和剧作家的工作中，他应该是一个优秀的批评家和有经验的剧本分析者。

在和演员的工作中，他应该是一个聪明的、思考周密的、并且掌握了表演技巧和创造形象的方法的教育家。

当演员和美术家、作曲家以及剧院其他人员见面的时候，他应该表明自己对美术、音乐及舞台技术等专业问题的见解。

这样一来，导演把这些部门的工作统一起来，便成为创造演出的领导者和组织者。换句话说，创造性地领导和组织演出——这就是导演学。导演只有当他能够把演出的全部成分结成一个整体，给演出所有参加者的创作的努力指出统一的创作目的时，他才能完成上述的作用。为此导演就应该具有能够看到整体的能力。他应该在自己的想象中把未来的演出看作是它的各种成分的完整的统一体。换言之，导演应该在自己的创作意识中建立起未来演出的"形象"。这也就是通常所说的导演构思，就是对将要演出的戏剧作品的创造性的理解、分析和细心研究的结果。演出的构思，对剧本创造性的解释以及将演出各种成分舞台行动化等等，这都是导演工作的基础。只有完成了构思以后才可能决定导演下一步的工作。导演构思的"质量"就决定着将来演出的思想艺术水平的高低。

但是构思只有当它在演出中得到正确的体现时，它才是需要的和有价值的。构思的体现要求导演善于创造演出的结构。导演在组织演出时，要能够使它的各个部分和各种因素融合成一个协调的统一体，并且使它们服从于最高任务。

导演在建立和实现演出结构的阶段，又接触到其它创作性和技术性的过程。他又遇到演出的其他参加者。他又接触到从作者台词一直到照明设备的各种材料。这个演出结构的建立过程和它在舞台贯串行动中实现的过程，——这也就是导演学的过程。可以把它分为若干部分，并分出若干阶段，导演艺术是把作者的台词、扮演者的创造、美术家和作曲家的想象，把布景、灯光、音响效果等构成一个艺术整体的一种本领。由此可见，导演创作的材料是演出的其他参加者的创作。导演构思只有在吸取了整个集体的创造，在所有演出参加者的努力下丰富

了自己以后，才能得到完美的形式。导演的演出结构要发挥他们的创作积极性，并以此来给演出以真正的艺术生命。

所以导演一个重要的特点就是要善于把集体统一起来，引向一个统一的创作目的，唤起集体的创作积极性，给它指出正确的方向，引导整个集体完成共同的最高任务。

还必须指出，导演不仅仅是一个戏的演出者，而且他还是集体创作的领导者。不管导演正式担任剧院艺术指导的职务也好，或者他只是担任个别戏的演出也好，他总是要担当这个责任的。

戏剧不仅是对观众，而且也是对它的直接参加者进行思想教育的有力的武器，许多人参加工作的这个集体是共产主义的学校，是研究现实生活的大学，是培养艺术兴趣的研究院。而导演的任务就应该领导这一个对戏剧集体进行思想艺术教育的过程。

剧院是共产党和人民政府政策的积极宣传者。所以导演在剧院中的活动应该具有共产主义思想和党性的精神。导演的创作方法应该是社会主义现实主义。正如苏联培养导演干部的教学大纲中所指出的那样，导演应该揭示出丰富的苏联现实，指出社会主义制度，它的文化艺术比资本主义制度及其文化艺术的优越性。导演应该善于“和反动的资产阶级艺术腐朽的影响作斗争，和美学领域中一切伪科学的唯心主义理论作斗争，特别要和‘为艺术而艺术’以及一切非政治倾向、形式主义和自然主义的荒谬理论作斗争”。他的专业工作必须和积极的社会活动相结合。

“为了顺利地完成这些任务，——大纲中写道，——导演必须用马列主义的理论、社会发展规律的知识把自己武装起

来”。他必须“应用这些规律”，他应“具有对新事物的感情”。“导演要充分地掌握自己的技巧，要对艺术中的虚伪和不真实采取不调和的态度，无情地批判别人的错误和自己的错误，使自己成为一个真正的‘人类灵魂的工程师’”。

这一切都说明，导演不能把自己局限在狭窄的“专业”范围，所关心的只是老老实实地熟练地排一个戏。导演首先就是思想艺术的领导者和集体的教育者。他的任务不仅是排一个好戏，而且要领导集体前进，在创造演出的过程中，把集体主义提到最高程度。

在导演、创作家以及整个创作集体当中，导演是第一个对演出的思想处理、演出中反映现实的真实性、准确性、深刻性负责任的人，同时他还要对集体创作的整个过程负完全的责任。

导演是以决定剧目和在研究现实的过程中扩大生活眼界，在创造形象的工作中从思想上和艺术上丰富演员，而首先是以自己创造性的范例来教育他的集体的。

这一切都说明，导演应该对自己提出最严格的要求。导演应该牢记，艺术家的个性是在他全部生活的过程中形成的，它要求不倦的劳动、坚韧不拔和严格要求自己的精神。

我们可以把上面所说的导演的工作归纳为下列的一些基本任务。

导演应该做到：

一、成为创作的领导者和集体的教育者。

二、认真研究整个创作的集体，了解它的思想创作意图，并在自己的创作过程中成为创作意图的表现者。

三、根据集体的创作方针，积极参加制订剧目。为此就要

和剧作家进行创作的合作。

四、在排演一个戏时，确定剧本的思想和艺术的特点，以便使我们对工作采取认真的创作态度，并能在演出中表现出集体的创作意图。决不容许对演出工作采取冷淡或匠气的态度。

五、在接到一个剧本排演时，应该对剧本思想内容、主题和艺术特点作详细的分析。

六、以直接观察生活和熟悉辅助材料的方法研究剧本中反映的现实。把整个演出集体引导到这一工作上来，并对这一过程进行指导。

七、在分析与研究剧本的基础上创造演出的思想艺术构思，在这一构思中需要紧密联系的有下列几点。

1. 集体的创作意图。

2. 剧本的思想艺术内容。

3. 导演自己单独认识生活和整个创作集体共同认识生活的结果。（注：对导演构思的这些要求是由瓦赫坦戈夫提出来的。）

八、以自己的创作构思引导演出参加者，启发他们的创作积极性，并给它指出正确的方向，以便丰富、加深和明确演出构思。

九、在创作构思的基础上建立演出结构，并把演出的一切成分导向完整协调的统一。

十、在体现构思（演出结构）的过程中，对全部演出参加者的创作进行帮助，指导他们的工作，并把他们引导到正确的道路上去。

十一、在创造形象的工作中，要成为演员创作的指导者。

要牢记，演出构思只有通过演员才能体现出来。以和演员共同探索处理角色的方法、掌握形象以及体现形象的方法实现创造形象的工作进程。

十二、根据总的构思，和美术家共同作出演出设计（并指导美术家的工作），以造型的方法在设计中完成最高任务和贯串行动。

十三、和音乐家——作曲家共同创造演出的音乐和音响构成（并指导其工作）。

十四、在构思的基础上，将演出全部参加者的工作导向完整的统一，换句话说，就是创造体现艺术构思的演出形象。

十五、组织实现演出所必需的一切创造性的和技术性的过程。保证演出能够合乎原定计划。

十六、在观众中检查演出过程。采取必要的措施保持和改进演出，保证演出的正常创作活动。

十七、经常进行自我修养，经常对自己的每一件工作进行自我批评，注意听取别人的批评，经常扩大自己的生活眼界，增加创作经验，改进自己的技巧。

导演在其创作工作中的基本任务就是这些。这对我们来说好象是一个提纲，我们根据它再来详细地研究这一个复杂的工作过程。这样我们就能够深入研究这一工作的每个阶段，对它们进行更详尽更细致的分析。我们应该给这分析提出一个共同的问题，就是导演为了把他当前的任务提到相当的高度，为了能够完成任务，他应该给自己提出什么样的要求。但在没有转到这个问题以前，必须简短地谈一谈导演在工作中遇到的集体创作过程中的其他一部分参加者的作用问题。

我们已经指出，美术家和作曲家在戏剧艺术中起着重要的

作用。演出设计（造型的和音响的设计）是演出完整结构中不可分割的一部分，因此它在导演构思中占着重要的地位，并要求丰富的专业知识。美术家和作曲家在实现其设计时是导演最亲密的助手和演出创作的积极参加者。

美术家和作曲家的作用以及他们和演出其他参加者在创作上的相互关系，同样也是由戏剧艺术的集体性来决定的。

我们已经讲得很清楚，如果说剧作家、演员和导演在创造演出过程中起着主导的作用，那么美术家、作曲家和剧院其他参加者在这一过程中完成的是辅助的作用。他们的基本任务是创造发展演出行动的环境。在这个意义上来说，美术家的工作具有更为重要的意义。创造视觉形象的任务落在美术家身上。他要负起演出的一切美术方面的工作（布景、装置、服装、灯光、化装等），以便使观众能正确地了解剧情发生的时间、地点，正确地理解所发生的事件。同时，他对演出空间结构的处理，要便于演员在舞台上行动，要使导演能够创造出富有表现力的舞台调度。美术家在这一工作中要把历史真实和生活的可信性结合起来，清楚地揭示出剧本的情绪气氛和思想意义。这样一来，演出设计，特别是布景就具有了极其复杂的作用，这些作用的有机结合就要求深刻的思考力、巨大的想象工作和熟练的专业技术。应该把设计对观众的精神与情绪的影响构成一个统一体。如果我们把舞台设计所具有的基本作用归纳一下，那么必然得出下列几点：

一、把剧情发生的时间与地点具体化。

二、为剧本事件的发展和扮演者的行动创造适宜的环境。

三、决定有助于舞台调度和能够确定舞台行动和速度节奏的舞台空间。

四、创造正确的舞台行动气氛。

五、以富有表现力的形式揭示演出思想。

后边的这两点特别重要。因为布景在历史意义上可能是正确的，在风格上是严格的，在实践上是方便的，但是假如它不能使人感性地了解事件，不能形象地说明思想，那么它终于还是死的布景。在这种情况下，它仍然停留在熟练的自然主义的解说的水平上，它的实际作用也将是狭窄的和形式主义的。布景以及其它舞台设计成分的基本意义就在于，它们都是演出思想的空间的或造型的处理。因此，美术家在布景的工作中首先应该从剧本的基本冲突和它的贯串行动出发。

苏联的戏剧大师与著名的美术家德米特列叶夫说，只有当“布景能够强调出贯串行动的时候”，它才能起作用。这一切都说明，美术家和导演创作上的合作，应该是紧密而有机地联系着的。演出设计在演出构思中是最重要的环节之一，它不得与这一构思矛盾或在演出中过着孤立的生活。

我们已经谈到过美术家把布景看作是大型图画或是把舞台看作是展览厅的错误。布景如果脱离事件和演员而孤立存在，那么它就会使行动停止，就会葬送演出，并消灭戏剧艺术的本质。布景首先应该为了演员，为了他在舞台上的生活而存在，它应该服从贯串行动的逻辑，并应该帮助它的发展。演出构思就是限制美术家的工作，并决定其工作方向。

但是，也不能走到另一个极端，不能把美术家的作用局限于驯服地完成导演的命令。假如导演给美术家以无限的自由，而不对他提任何的要求，那是不好的。这样的话，实际上美术家成了演出的主人，导演变成美术家的奴隶，他只千依百顺地在舞台上“组织”为了体现美术家捏造所需要的一切。这样

一种工作方法就可能使才能较差的导演依附于美术家的主动性与经验。

但是，如果导演以专制的方式要求美术家完成自己的最后通牒，同样也是不好的。在这种情况下，无力的美术家就变成机械，成为实现导演空间结构的雕塑匠，或者变成只管上颜色的制图员（就是这样的话，也常常是照导演的要求提示行事的）。至于要是一个强有力的，也就是说，要有一个有才能的和有经验的美术家遇到这种情况，那他就会闹暴动，并且拒绝和这样的导演一同工作。在这两种当中任何一种情况下，都是对演出有害的，因为总有一方遭到了创作上的损失。

演出设计应该在美术家和导演紧密的合作当中产生。这是一个长时间的复杂的过程，它要通过一系列的有顺序的阶段进行。

美术家在建立演出构思的过程中，应该是一个有平等权利的参加者，是一个集体作者。凡是以专制的方法拿自己的视象或者以预先规定的具体细节去压制美术家的主动性的导演，他一定会使演出构思贫乏化，并且会害了自己本身。

十分显然，共同进行创作工作的必要性向美术家和导演提出同样严格的专业上的要求。美术家应该了解戏剧的特点，应该分析戏剧创作中的问题，并且应该懂得导演工作的过程。美术家在某种程度上应该是一个导演，因为他的工作不是别的，而正是导演学范畴的造型工作。

另一方面，导演也应该精通造型艺术中的问题。他应该具有对“风格”的理解、空间结构感和剧场技术知识。只有这样，他才不至作美术家的俘虏，反而能够发挥他的积极性，帮助他建立丰富的演出构思的视象。在美术家和导演的共同工作

中，一直就进行着长期的争论，然而这种争论是友好的，是为了达到共同的统一目的的争论，是在创造上互相丰富，并有益于建立演出艺术真实的争论。

必须指出，导演和美术家在他们合作中，无论如何不能忘记演员。假如他们的工作带着一种纯办公室工作的性质，假如脱离了排演工作，脱离了演员在形象中的生活，脱离了演员在行动过程中的需要，那么就会造成相反的结果。

导演和美术家预先决定的，在开始排演以前制定出来的设计，如果不在实践工作中检查它的实际效果，不和演员共同商量，那它往往就是死板的、不方便的、压制扮演者创作自由的设计。在这种情况下，导演和演员只好以预先制定的形式去套演出，这样总是会有死板机械的形式主义的危险。

因此，美术家和导演的工作过程通常是在开始排演很早以前就已经开始了，然而只有在检查了行动的逻辑、演员对形象的处理、扮演者的自我感觉以后，才能认为是最后完成。美术家的布景设计和模型，应该经过全体扮演者集体讨论。服装与化妆的设计应该有演员积极的参加，因为，这些设计要是和演员构思不相吻合，它将会完全破坏了演员创造的形象。美术家在决定服装和化妆时，要从排演时确立的形象出发，为此他就应该亲自到排演场去。演员在确定自己的构思，并把它体现为剧中人有机生活的时候，他应该以美术家的设计检查自己。这种设计对演员来说是想象的刺激物，是能够指出正确方向的指南针，也是终极的目的，为了达到这一目的，演员就应该付出全部力量。

美术家在创造演出的工作中，应该表现出最大限度的灵活性。为了确定构思、贯串行动的逻辑和演员正当的创作的需

要，在必要的时候，美术家应该随时准备修改，甚至根本改变自己的设计。为了做到这一点他就应该时刻注意排演工作进程，那么，也就应该到排演场去。

特别是公开演出的时候，在排景、试光、彩排的时期，美术家的工作负有更重要的责任。

在这个时期，美术家和导演应该对演出的全部成分作一次全面的检查，检查它们反映问题的思想性、构思的准确性等。导演和美术家应该把全部演出成分构成演出完整的统一体，就象安装一部最复杂的机器一样，要求详尽的检查和细致的零件装配。最后，除了这些“技术上的”工作外，还要检查对观众的形象的和情绪的影响作用，因为没有这种影响就没有演出，就不是有机的创造过程。

但是在剧院的实践中，当导演工作和美术家的工作集中到一个人的手里的时候，也发生这样的事情：不是导演自己充当了演出设计，便是美术家把导演的职权抓到自己手里，变成了一个戏的演出者。

戏剧的实践是丰富多彩的，不能以教条主义的方式给它规定一套规章或法律。可能在个别的演出中，导演和美术家这种职权的统一非常成功。也可能在个别的情况下，一个戏剧大师在导演和造型创作中，都表现出他的巨大的才能。但是，无论如何不能因此就作出理论上的结论，说必须要有这样的职权的统一。

有些“统一创作意志”的拥护者，竭力想证明这样可以保证构思的最大统一。这种立场会破坏集体性的基本原则，而这一原则是我们了解戏剧过程的基础。这种观点通常是带有独裁主义情绪的美术家和导演所特有的，他们在自己的创作中，不

愿受任何的限制。他们把演出的“统一意志”理解为自己的个人意志，除了他们自己的主动性外，如果再有别人的创作主动性，他就不能容忍。

所以，象众所周知的戈登·克雷那种观点并不是偶然的。而这种观点在戏剧中，主要得到形式主义代表们的支持，也不是偶然的。

构思的统一和完整，不是依靠限制创造过程参加者的数量，或压制他们创作主动性去取得，而是依靠巩固的创作合作，追求统一目的而达到的。现代的演出——是在艺术、技术和组织关系上那样复杂的一种现象，它要求一个巨大的集体，并且要求这些人严格的专业化和他们职务的分工。一个人可能有各方面的才能，但不可能在哪一方面都能达到应有高度。这就会在工作中造成粗制滥造的危险。

除此而外，我们知道，每个专业都要求特殊的思维和特殊的思考。一个人在同一个演出中担任完全不同的工作，那是非常困难的。能做到这一点的人不多，那是极个别的现象。我们看到，在一个演出中演员和导演的工作合在一起就会造成不可克服的矛盾，并造成创作事故。美术家和导演也是一样，如果他们集中到一个人身上，将会“互相”妨碍，造成演出事故，至少也要降低创作水平。

演出的思想艺术统一，不是把创作力量紧缩到最低限度的方法，而是以充分发挥全体创作积极性的方法才可能达到。

在演出中，除了美术家之外，音乐还起着非常重要的作用。在歌剧体裁中，音乐起主导的作用，并能决定演出的创作构思。在话剧中，音乐是起辅助的作用，但有时它在演出中也占很重要的地位。

音乐，就象舞台设计一样，在演出中起着各种不同的作用。其基本作用如下：

一、音乐是剧本规定的行动中一个不可缺少的部分（例如在故事发展中所需要的乐队，其器乐部分或剧中人物的歌唱部分等等）。在这种情况下，音乐就是戏剧创作一个不可分割的部分，并给其作品以具体的生活气息。

二、以音乐的手法来描写剧情发展中发生的自然现象（狂风、暴雨、战争场面等）。

三、创造演员所必需的并能影响观众的情绪和气氛。

四、以音乐手法给剧情以形象的表现。

作曲家的音乐构成在演出中的实现，象演出其他参加的创作一样，也要服从于集体性的原则。凡是我们上面谈到的有关于美术家的一切，对作曲家来说，都具有同等的意义。他的工作同样是要和导演与演员紧密的结合。他在演出构思的创造中，同样是有充分权利的合作创造者。他同样是要根据排演情况来安排自己的工作。不管是美术家或是作曲家，他没有权利作一个临时工作人员，在家里或是在工作室里完成从剧院接受定货，过去以后，就把演出忘个一光二净。他们在演出工作中，从头到尾应该是这个创作过程的积极参加者，并要和整个演出集体、演员及观众在创作中紧密合作。

为了结束我们关于戏剧艺术集体性这个题目，还要谈到另一个演出的参加者——即观众。当我们谈到戏剧的特点的时候，已经指出过，它的主要参加者是演员和观众。

如果没有观众，就象没有演员一样，就不可能有戏剧。在排演厅里进行的，但还没有给观众看的戏，严格地说来，这还不是戏剧艺术的作品。它只不过是有成为艺术作品的可能性而

已。这种可能性应该变成现实，但这只有在观众的参加下，才可能达到。演出只有在观众的影响下，才能最后完成。看戏的观众不仅是接受它，而且不断以自己的反应去影响它，换句话说，观众也参加演出，参加艺术作品的创造。也许会使人觉得，这里边并没有什么奥妙。在其他的艺术中，作品还不都是为了观众（读者或听众）而存在吗？而且观众、听众和读者对艺术作品也同样有所反应，也表示自己对它的态度。但是这里是有区别的。就拿绘画、交响乐、小说来说，在人们接受它以前和接受它以后，是起不了什么变化的。美术家在他的创作实验室里就已经最后肯定了他的作品的形式，并且永远保留着这种形式。观众对作者的批评（看了作品以后的意见，或是在报刊杂志上发表的意见），只能作为下一次创作的参考。然而在戏剧中观众的反应是十分直接的。演员是当着观众的面直接进行创作的。他能吸取观众的反应，能够感觉到观众接受的程度，能够感受到观众厅里的气氛，这些东西就使它改变着自己的舞台行为。所以就没有一次演出是和上一次演出完全相同的，而第一百次演出和第一次演出会有很多的差别。这样，在演员和观众的直接的相互影响下，每次都能创造出新的不可重复的艺术作品。戏剧和电影的主要区别就在这里，虽然电影具有更多更好的技术上和艺术上的条件，但它不能代替戏剧，其原因就在于此。查哈瓦教授关于这个问题解释得很正确：

"演员由于自己的每一句话、每一动作马上就在观众席中得到反应而感觉到莫大的喜悦。这种和观众相联系的感觉，这种感情上的接触，在极大的程度上既刺激了创作过程本身，也激发了感受创作的过程。

当观众在自己心中感觉到舞台上演员的影响作用，同时又

以自己的反应来影响演员，因而感到自己也是演员创作和演出的参加者的时候，他们也体验到特别满足的感觉。

同时应该指出，坐在剧院里的观众所体验到的一切感觉，比在一个小屋子里欣赏任何艺术作品的人感觉得强烈的多，亲切的多。当你在家里看到剧本时，仅仅微笑一下的地方，要是在剧院里你就要哈哈大笑。你因为同情剧中人物（主人公）的痛苦叹了一口气的地方，要是在剧院里，你就会流下热泪来。这是为什么呢？

第一，因为在剧院里，除了剧本以外，在他们身上起作用的还有戏剧艺术不可抗拒的魔法，它的情绪的直接感染力，非常具体的形象，极其明显的感情以及由此而产生的舞台上所发生的一切事情的生活说服力。

第二，因为在剧院中接受的过程是具体的，是群众性的。每一个个别的观众所体验的一切在集体接受的条件下，常常由于人们互相感染而增强。周围的人们都在笑的时候，你就很难忍住不笑；周围的人们都在哭的时候，你就很难忍住不哭。当挤满了人的观众厅中极其安静的时候，你就不能不对舞台上发生的一切发生兴趣。

剧院为了它特有的巨大影响力量，付出它短短的创作生命。但是，为了这样重要的美质，是值得付出其任何的代价。要知道戏剧所特有的巨大思想影响作用是和感情的威力相联系的。戏剧不象其他任何一种艺术，它能够马上把许多人联合在同一种思想、同一种感情和一个热潮之中。

在我国文化、政治、经济生活中，戏剧艺术起着巨大的作用，它是党、国家和整个苏维埃社会经常关心的对象。在实现斯大林五年计划的和平日子里，苏联戏剧鼓舞苏联人民建立了

功勋，帮助他们消除了自己意识中的资本主义残余，并促进了以马列主义思想的精神教育苏联人民的工作。在伟大的卫国战争时期，苏联戏剧以自己对祖国的热爱来鼓舞苏维埃人的心，在舞台上显示出苏联人民在后方的和在前线的伟大功绩。在人们的心中激起对敌人强烈的仇恨的感情，并在他们心中巩固了最后胜利的信念。在战后的年代里，苏联戏剧是列宁、斯大林思想的积极传播者，是党和国家建设共产主义社会这一事业的助手，是维护和平政策的热情的鼓动者，是苏维埃国家政策（苏维埃制度的重要基础）的热情宣传者”。

关于戏剧这一巨大的思想影响力量，斯坦尼斯拉夫斯基经常提醒我们：

“戏剧和其他一切艺术一样，它是以内在的力量影响观众的，这是和人们最好的交流方法，观众到剧院去的时候是为了娱乐，而从剧院出来的时候，他就不知不觉地充满了激动的感情和思想，充满了对美好的精神生活的丰富的认识了。

“戏剧的力量就在于，它是把诗人、演员、导演、音乐家、舞蹈家、设计家、电工人员、服装管理人员，以及其他舞台工作者的工作构成一个协调整体的艺术。

“同时，戏剧艺术作为一种综合性的艺术，它的力量也表现在这里。戏剧同时运用了一切其他艺术的创造：文学、舞蹈、绘画、建筑、音乐等等，它把这一切都集中到自己手里来。这一支强大的、严密的、武装齐全的军队以协同猛攻方式同时影响观众。它使得千百颗心同时跳动起来。虽然我们的艺术不是长寿的艺术，虽然创造一停止它也就消逝了，虽然它只是属于同时代人的艺术，但也正因如此，也就对它们表现出充分无穷的影响力量”。

戏剧对观众的影响力量以及观众积极地参加演出的创造，换句话说，他们创作上的相互关系，对我们来说不仅是理论上，而且在实践上也具有深刻的意义。它说明，戏剧当没有在观众的参加下最后完成以前，它还不能认为自己的工作已经结束。导演和演出的其他参加者必须认真听取观众的反应，然后在自己的演出中进行必要的修改。只有这样才能保证演出过程的成熟和永恒的生命。

另一方面，导演在准备演出时，应该善于从观众的观点出发。他应该了解演出所服务的观众。他应该善于以“观众的眼睛”来看演出。他个人的创作意识应该成为观众集体的创作意识。只有这样，导演才能把自己的创造过程引导到正确的方向，只有这样，他才能在演出中实现对剧院全体的巨大的思想影响的力量。只有这样，剧院才能充分彻底地完成以共产主义精神教育人民群众的思想任务。

在这里我们就结束了关于戏剧的特性以及关于戏剧过程参加者们创造上的相互关系的题目。把我们讲过的东西简短地总结一下，再来强调一次我们的结论（这里用了查哈瓦教授的一些定义）。

一、戏剧是集体的艺术。创造演出的过程是在它的全部参加者在创作上的合作中进行的。演出的作者是整个集体。它的任何一个参加者要想把创造的权利夺为己有，就会使创造贫乏，就会消弱它的艺术效果。

二、戏剧是综合性的艺术。演员的艺术在其中占主要地位。戏剧特征的体现者是演员和观众。和观众直接见面的只有演员，而在他们的相互影响中，最后形成演出。参加戏剧过程的其他艺术起辅助的作用，它们不是独立地实现自己的作用，

而是通过演员。凡是不能协助演员的行动和创作的舞台上多余的东西，都会破坏演出的有机性。

三、在戏剧艺术中，主要的思想艺术作用属于戏剧创作。剧院的剧目决定它的艺术面貌。

四、在演出一个戏时，剧院的任务不仅是“表现剧作家”，而是要在和剧作家合作中，把现实生活的本质再现出来。剧院（导演和演员）应当和剧作家共同对在演出中反映的真实性、准确性和深刻性负责。多方面的深刻反映现实的知识是演出成功的首要条件。由此可见，剧作家和剧院真实地、准确地、深刻地反映生活的共同愿望，是他们创作合作的基础。演出是一个总体。剧本对剧院的影响和生活对剧院的影响在这个总体中结合起来。

五、导演的基本任务是把演出组成完整的思想艺术的统一体。在创造演出的过程中，其他一切集体成员的创作都是演出创作的材料。在导演的构思中，然后在演出中应把下列几点结合起来：

1. 集体的创作意图。

2. 剧本的思想艺术内容。

3. 导演自己单独认识生活和整个创作集体共同认识生活的结果。

六、美术家和音乐家在戏剧中起辅助的作用。他们的任务是为演员实现舞台行动创造一个环境，以便帮助他表现行动的实质和它的思想。

七、观众不仅是接受演出，而且在创作的过程中影响演员，同时他本身也参加演出最后形成的过程。这样，演员和观众产生了相互影响的作用，它一方面刺激了创作的过程，同时

也刺激了接受的过程。除此以外，戏剧艺术的影响作用在集体接受的过程中，通过和观众的互相感染而扩大起来。因此，戏剧是在思想上影响观众的强有力的武器，因而也是对广大人民群众文化及政治教育的良好工具。

第六章　世界观与艺术的党性

上次讲课时，我们最后谈到导演学这一专业对于它的体现者——导演有些什么要求的问题。这个问题把我们引到一个极其重要的题目上，这就是关于艺术家的个性形成的问题。

有一种极其错误的观点，认为艺术家的力量，只在于他对某种艺术所具有的天才。还有一种观点也是不正确的，这种观点认为要保证创作实践的高度水平和“永恒的权利”，只要天才加上“技术”就够了。当然，天才是必要的条件，没有天才根本不可能产生艺术。而且，没有技术，天才也无从表现。但是任何艺术活动中的这两种最重要的因素，远不能确定一个艺术家的力量和他的技巧的程度。艺术家的伟大和他的技巧的水平最终是由艺术家的个性来决定的。伟大的艺术家，永远是伟大的个性。天才这个概念，如果不把它狭隘地理解为某种具体活动的能力的话，它一定包括艺术家的个性。所以俗话说：“艺术家的天才，只能是他的智慧”。

在心理学上，“天才”或“禀赋”这个概念，分成一般的和特殊的两种状态。特殊的禀赋，是某种特定领域中的能力。譬如说有禀赋的歌唱家、画家、演员、导演、诗人，这就是说，他具有该专业所不可缺少的心理上和生理上的特质（听觉、节奏感、敏锐的视觉、想象力，对于某种具体的材料，如声音、色彩、塑形具有鲜明的形象概念等）。十分清楚，没有这种特

殊的禀赋，便不可能在任何一种艺术活动中获得成功。

一般的禀赋就是个性的特质：感受性和感动性，智力，意志的积极性和组织性，兴趣和创造意向的倾向性等。只有具备了一般的禀赋，才能真正发展特殊的禀赋。艺术家的个性，决定了他的特殊禀赋的发展的可能性，而没有发展便不可能有任何的"天才"。天才不是以完备的形式从天上掉下来的，它是发展而成的。能力只是人的各种可能性，只是人因心理和生理的各种具体的特性，它们应该获得不断的发展。因此，科学中有个简单的定义："天才只是发展的可能性，也就是个人心理和生理结构的可塑性"。然而发展的可能性，是在人的全部个性的基础之上实现的，并且是由个性的智力，感情和意志的素质决定的。

因此，每一个艺术家，自然也包括导演，都应该具有自己专业中的特殊禀赋，技巧和充分发展的个性、丰富的心理活动。或者说："个性"，特殊的禀赋和技巧是形成一个真正艺术家的三个不可分割的基本条件。缺少特殊的禀赋，也还不失为一个有多方面才能的人，只不过缺少某个具体领域中的巨大可能性，就是说，只不过是缺少某一种才干而已；缺少技巧，也还不失为一个天才的艺术爱好者，只不过没掌握专业技巧，因而不能体现自己的意图而已；但是如果缺少"个性"和丰富的心理活动，那也就失去了一个天才所必需的发展的基础，缩小了他的视野，把他的创造的可能性降低为赤裸裸的匠艺。

从此便产生了发展"天才"的问题，艺术家个性形成的问题，形成的道路问题。

我们知道，"天才"身上有许多东西是由遗传性、自然禀赋、机体的心理组织和生理组织所决定的。然而这些东西只是

一些必要的条件，它们本身什么也不能决定。这只是一种可能性，它们与现实性还离得很远。我们知道，有时天分低的人获得了最特出的发展，而天分高的人反成了不结果实的花朵，他们不仅没能发展，而且衰退下去。常有这样的事情，艺术家的第一个作品同时也是最后一个作品——它成为空前绝后的了。艺术家裹足不前，重复老一套，这就是说，他再没有什么可说的了。他无疑是有些禀赋的，但这些禀赋没有获得应有的发展。

那么艺术家的禀赋的发展的可能性，是由什么决定的呢？正如在一切生活现象中一样，是由环境决定的，是由环境影响的，周围情况的影响，条件的增长所决定的，是由教育和培养（此处对于培养的过程应作最广义的理解）决定的，是由艺术家本人的内在积极性、他的目的性、他的自我修养来决定的。

斯坦尼斯拉夫斯基体系在决定演员的工作时，把它分为创造角色和自我修养两个部分。可惜导演的工作还没有照顾到这两个部分。好些导演，远没能随时记住，他们也需要系统的自我修养。

那么导演应该如何进行自我修养？如何发展自己的个性？如何扩大自己的可能性？如何使自己成为一个艺术家呢？

这儿必须提出来的第一个问题就是关于世界观的问题。没有世界观，便不能创造任何一部巨大的艺术作品；没有世界观，任何一个艺术家也不能始终如一和有成效地进行艺术工作。为什么是这样呢？我们首先确定什么是我们所说的世界观。我们认为，世界观是我们对待我们周围现实的各种观点的总称。在这种情形之下，这些观点，应该形成一个严整的，没有内在矛盾的体系。

现在我们来解释一下，周围现实是些什么。周围现实是自然界、社会和人，也就是构成周围一切现实的那些东西。当然我们对于自然、对于整个外在世界、对于世界的历史、对于社会、对于推动社会发展的规律、最后对于人及其在自己的发展中所遵循的法则，都应有一个确定的观点。

在《联共党史简明教程》中我们读到："马克思列宁主义是无产阶级及其共产党的世界观"。这就是说，马克思列宁主义对于自然界、对于社会、对于人、对于各种社会关系具有一个十分确定的观点体系，而且这个体系是一个严格的统一体，它并且包括了客观世界发展的规律。

我们所谓的世界观，便是这样的观点体系，它完全包括了一切真实的现实，即完全包括了彼此互相关联，并进行历史发展的自然界，社会和人。

唯物主义的马克思列宁主义世界观，不是唯一的世界观。还有唯心主义的世界观，对于这种世界观，我们还将进行分析；还有各种不同的机械的和庸俗的唯物主义。为了与我们所敌对的世界观进行斗争，我们自己必须具有稳固的和严整的观点体系，必须具有马克思列宁主义的世界观。

有些天真的人，以为世界观可以从书本上获得。听过辩证唯物主义的课，研究过辩证法的法则，世界观这就可以形成了。然而事情并不是这样。

精通辩证法，这只是说自己学会**辩证地思**考，这只是说能够从现实的本身看到辩证关系，也就是说揭开了存在于事物发展中的矛盾。而对于具有世界观这个问题说来，光研究规律和死啃定义是不够的。

为了在自己身上培养世界观，而不是将它简单地从别人的

肩上抓来，为了不象九九表一样，而是象经过检验的，成为自己所有的，通过自己的思考而辛苦得来的真理一样接受它，须要在自己身上下一番巨大的功夫。这首先需要研究必须在其上面建立自己的观点的一切现象。换句话说，必须深刻地认识现实。

自然，世界观是与实践紧密联系着的。它不能脱离实践而孤立存在。它是在实际的活动中形成的。研究法则是一回事，在这些法则上组织自己的活动又是另外一回事。

在资产阶级知识分子中，有很多能背理论的马克思主义者。但革命的警钟刚刚一响，他们便都东逃西窜，向各个角落躲藏，或逃到国外去亡命。

世界观只能在实践中检验。它不仅决定着人的活动，而且自身也是通过这种活动，通过实践才得以形成和发展的。

列宁指示说，每个人有自己不同的通往世界观的道路，但每一条道路都是从实践中通过的。因此，艺术家是从与他种职业的人所不同的道路上通往世界观的。

人在世界观上的上升是循序渐进的。所以艺术中具有重大意义的作品，都是艺术家成年以后，而往往到了老年才创作出来的。狄齐安到八十岁才创作了他的最完美的杰作；维尔第写出自己最最优美的歌剧时已是几近晚年的老头子；列夫·托尔斯泰到了暮年才创作出《回教徒穆拉塔》和《活尸》；齐白石到了今天才显出自己毛笔的活力和技巧；当代最伟大的画家巴布洛·皮卡索，从前是颓废派艺术家和形式主义者，在他参加了共产主义拥护者的行列之后，便体验到再度的青春，而创造了优美的现实主义的杰作。有人要说，人在年轻时候最富有情感，他精力充沛，似乎正是这个时候应该创作最伟大的作品。

然而事实上艺术家正是要到老年才能创作出自己的杰作。决定艺术家的作品的质量的，是积累起来的技巧。但技巧只能在个性成长的情况下才能成长。没有对于现实现象的深刻了解，也不能有技巧。如果艺术家不在个性方面求发展，而停留在自己的技巧上，那么他将耗尽自己，而象一般人所说的"用钝了"。所有这一切都说明，在获得世界观以前，有一段遥远的路程。它只能逐渐被取得而不是突然一下子，也不是每一个人都可以取得的。

请你们注意一下人是怎样成长的。孩童时候，人对于周围现实的反应开始是无意识的，后来主要通过自己的情感范围。对于周围现象的或多或少的固定的反应，在他身上是逐渐形成的。成年以后，他们中的有些人就具备了某些固定的东西。同类现象在他身上便引起了同样的反应。这样便开始形成确定的趣味、喜好、同情和厌恶，于是我们说，这个人身上已形成了确定的"世界观"。

在俄文里面，有几个能够表达个人对周围现实的态度的词汇，即："对于世界的感觉"，"对于世界的态度"，"对于世界的理解"，"对于世界的观察"，"世界观"。通常我们不大分辨它们彼此之间的差别，而将它们当成含意相同可以互相替换使用的术语。但如果我们在语法上将这些不同的词汇，仔细研究一下，一定要把它们所表达的不同的意义细致地区分开来，那么它们就正好表达了通往世界观的途程上的不同阶段。

"对于世界的感觉"——这是人对现实的态度的发展中的第一个阶段。这是直感和感性印象的阶段。人对于周围现实的反应，单凭他的"天性"和个性给于他的暗示。他主要从肯定他们的价值或否定它们的价值的观点，来思考自己的感受。然

而他的意识还不能对于他们加以深刻的和全面的分析。因此我们把这个情况，用一个最普通的词汇名之为“对于世界的感觉”。我们说，这个人有了“清晰的”或者“模糊的”，“固定的”或者“易变的”“对于世界的感觉”。

逐渐地，人开始将自己对于周围环境的反应，予以越来越多的解释。他不仅直接反应这些现象，而极力向自己解释自己的反应。他将它们加以分析，他试图同意某一些人，而反对别一些人。他以一些人为榜样，而与另一些人进行斗争。

这样便或多或少地在他身上形成对于一些现象的固定的评价，并且用意识去检验这些评价，和用这些评价去指导自己的行动。于是可以说进入了下一个比较自觉的阶段——“对于世界的态度”。在这种态度中出现了人的“性格”。人的“性格”不是别的，而是人对于各种现象的态度，它在人的身上养成一个固定的心理特征的总体。

后来，人们力求更加深刻地认识周围的现实。他不满足于主观地评价各种现象，而竭力按照客观的实质去了解它们。这可能改变他的各种旧的评价。某项政府法令，可能不会令我个人满意：它可能给我带来一定的不便，甚至物质损失。但当认识到了这个法令在国家生活中的意义之后，我将予以肯定的评价。举一个例来说：为了保障水的贮存以利于水电站和水利灌溉而需要淹没河岸时，就可能为河岸的居民带来许多的不便和困难。这不能说是毁坏了若干世纪确定下来的生活方式。而且，了解了这个措施的必要性之后，不仅有助于接受这个措施，而且还会积极地促成这个措施的实现。这样一来，我们的评价便高过于我个人的主观感受和个人利益。它就成为我的理智的评价，我在认识了现象实质后的评价。只有这样，在人的身上才

形成了我们所谓的世界观。

在社会实践中，小资产阶级或小市民不可能达到理解世界的高度。他们不可能超过自己的个人判断和个人的利益。支配小市民的行动的不是脑子，而是肚子。他主要关心的，是自己的胃，而不是社会利益。所以高尔基把它称作“动物性的存在物”。所以它也不能了解它的周围所发生的事情。人也最容易为了贪心和恐惧而左右摇摆。而最后还是免不了辗碎在历史的车轮下面。

在艺术实践中，即在艺术中，也有自己的小市民，即那些除去自己主观感觉所喜好的东西之外什么也不看的人。这就是那些所谓的“唯美主义者”，他们以自己的个人“享乐”的狭隘观点，以满足于自己的个人趣味的观点，来评价艺术现象。这就是那群世界主义者，他们恶毒地嘲笑社会主义艺术的年轻的萌芽，而不了解它们在人民文化的历史运动中的作用。这些人，他们把自己比作艺术中的“地上的盐”。实际上他们缺少每个艺术家都应具有的东西，缺少对于世界的理解。在国家建设的各个部门的社会机构中，他们正被新的人——具有创造积极性和明确目标并创造了新的财富的人——替换着。这种新人，高尔基称作“理解世界的人”。

然而人类意识的成长，并不停留于此。对于世界的理解，将人引向对于现实的更深一步的认识。无怪乎古代哲学家苏格拉底，到了高龄的老年还说：“我知道我一无所知”。

列宁教导说，人的认识，经常从不够深刻的性质进到逐渐深刻的性质。这是什么意思呢？这意思是说，如果独立地研究各种现象，是没有可能理解各种现象的真正的本质。必须把这些现象彼此联系起来，并看出这个联系的规律。应该将这些现

象联成一个完整的统一体，并看出那些支配这个整体的规律。换句话说，应该理解支配现实的发展的规律。如果缺少这种理解，就不可能理解现象的深刻的本质。如果艺术家不能提高到足以认识一般的规律，他将永远成为自己的个人经验的俘虏和主观感受的奴隶。让我们举几个例子来谈谈。

让我们研究一下战争这种现象。在小孩子看来什么是战争呢？战争是可怕的破坏，城市的毁灭，机群和轰炸的侵袭，亲人的丧失。战争是惨祸，是各种惨酷的感受的总合。

第一次帝国主义大战之后，出版了一本奥地利作家雷马克的书《西线无战争》。这是一本非常有天才、非常动人同时也非常片面的书。雷马克对于战争的认识，当然比小孩子的认识要深刻得多，宽广很多。在他看来，战争只是文化的崩溃，物质财富与精神财富的毁灭，只是粗野的风尚、残忍与罪行的学校，只是文明的毁灭。这就是雷马克所极其鲜明地表现了出来的对于战争的态度。这就是他的对于战争的一些方面的极其正确的理解，对于它的后果的正确的估价。

但他揭示战争，全然脱离了具体的历史环境和社会法则。他对待战争的态度，比那些动物的和庸俗的态度高过一筹，但他对于战争的评价，却是从抽象的人道主义的立场出发的。他不了解战争有非正义的与正义的、无意义的与必需的、掠夺性的与人民解放的战争。在他看来，战争只是惨祸与灾难。因此他是一个在任何生活情况下都不作具体考查的和平主义者。实际上，他是用成年幼儿的眼睛、政治幼儿的眼睛来看战争的。他的艺术思想，没有成长到足以真正地理解世界的程度。他这本真诚的和天才的书的局限性就在这里。

另一个更有教益的、错误的历史哲学的例子是托尔斯泰的

伟大作品《战争与和平》。托尔斯泰站在唯心主义世界观的立场上，他否认历史的客观规律，他否认社会斗争的实际意义。他的社会理想，是人人皆兄弟的乌托邦。通过道德的自我改造，就可以达到乌托邦。这个错误的世界观，使得他不正确地理解历史，否认政治斗争，而站到不抵抗主义的立场上。

天才的艺术家托尔斯泰，没有成长到足以形成合乎客观真实的、严整的世界观，以至在决定历史发展问题的时候，显得象儿童一般无能为力。人和自然界的心脏中所产生过的托尔斯泰的最大智慧和最不平凡的力量与聪敏，竟不能了解各种现象的复杂的相互关系，不能领悟社会发展的客观规律。这儿便产生了托尔斯泰创作中的那个吵翻天的矛盾。对于这个问题，列宁作过天才的揭示。

“一方面，是一个天才的术艺术家，不仅创作了无与伦比的俄国生活的图画，而且创作了世界文学中第一流的作品。另一方面，是一个发狂地笃信基督的地主。一方面，他对社会上的扯谎和虚伪作了非常有力的、直率的、真诚的抗议；另一方面，是一个‘托尔斯泰主义者’，即一个颓唐的、歇斯底里的可怜虫，所谓俄国的知识分子，这种人当众拍着自己的胸膛说：‘我卑鄙，我下流，可是我在进行道德上的自我修养；我再也不吃肉了，我现在只吃米粉团子。’一方面，无情地批判了资本主义的剥削，揭露了政府的暴虐以及法庭和国家管理机关的滑稽剧，暴露了财富的增加和文明的成就同工人群众的穷困、野蛮和痛苦的加剧之间极其深刻；另一方面，痴呆地鼓吹‘勿以暴力抗恶’。一方面，是一个清醒的现实主义，撕下了一切假面具；另一方面，鼓吹世界上最卑鄙龌龊的东西之一，即宗教，力求让有道德信念的僧侣代替有官职的僧侣，这就是说，

培养一种最巧妙的因而是特别恶劣的僧侣主义。……

托尔斯泰处在这样的矛盾中，绝对不能了解工人运动在争取社会主义的斗争中所起的作用，而且也绝对不能了解俄国革命，这是不言而喻的”。①

人们通常把这些矛盾称作创作方法与世界观的矛盾。但这些矛盾是从哪儿产生的呢？为什么一个作家，坚信在自己创作中所遵循的现实主义创作方法，而会与自己的世界观发生冲突呢？是什么东西妨碍了他彻底实现自己的方法呢？这不是别的什么东西，就是他的世界观本身自相矛盾。世界观本身，在根本上永远存在着矛盾。列宁也这样写："托尔斯泰的观点上的矛盾"。这些观点上的矛盾，使托尔斯泰的创作实践中的现实主义方法，不能得到彻底的发展。

同样情况，我们也发现于另一些作家如果戈里、巴尔扎克、陀思妥耶夫斯基的身上，缺少严整的、明晰的世界观，便妨碍了他们的才能的表现，绑住了他们的现实主义的翅膀，使他们的创作不免带着一定的阶级局限性。

巴尔扎克的创作，多半可以做为创作方法与人生观矛盾的例子。在这方面可以引用恩格斯的话，他曾经指出：尽管巴尔扎克的信仰是保守的，经常为贵族社会不可避免的崩溃而惋惜，但是“他能正确地看到未来的人”（“只有在那里才能够找到他们”）。显而易见，巴尔扎克能够看到社会发展进步的人，不是因为他有奇妙的创作方法，而是因为他能自觉地分析社会现象。在创作中能够看见，这就是说，他理解了。

---

① «马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺»，人民文学出版社版，第一七六页。

恩格斯写道："我认为巴尔扎克不得不违反自己的阶级同情与政治成见——这是现实主义最伟大的胜利之一，是巴尔扎克作为作家的最伟大的特点之一"。这些话有的时候被解释成：巴尔扎克的人生观是反动的，可是现实主义作为创作方法，在创作过程中，战胜了他的人生观。

结果好象创作方法可以不管作家的意识，不管他的观点，而单独起作用。这样提问题是不可以的。不可以将创作方法与人生观割裂开来。如果巴尔扎克的人生观中没有进步的一面，他不可能看见现实中的进步现象。

巴尔扎克创作的矛盾反映了他的观点与哲学的矛盾。反动的政治哲学的影响与教育所造成的政治成见与阶级同情，只不过是巴尔扎克的智力发展的一方面。可是，另一方面他又受到十八世纪法国启蒙运动伟大的唯物主义哲学的影响。这方面在巴尔扎克的智力发展上取得了胜利。在他的创作中，这方面是主要的。

不过，巴尔扎克没有能够完全克服自己的阶级局限性和继承的阶级同情与成见。这就在他的人生观中造成了矛盾，使他未能完全实现他的现实主义创作方法，有时造成违反历史真实的矛盾。在果戈里身上也发生过同样的事。在人生观上不成熟使他害怕从自己的作品中所得出的结论。他曾经企图在自己心中感到亲切的地主中间去找寻正面人物。可是他立刻就遭到自己强大的现实主义的反对。他没有能够担负起这个任务，因为它在历史上是虚伪的，所以是不可能完成的。

现在谈谈陀思妥耶夫斯基。当然，这在俄罗斯时代不仅仅发生在一个陀思妥耶夫斯基身上。一个作家的主观的反动观点是不允许滋长的，甚至它们本身在艺术创作中会经常遭到驳斥

的，会遭到在该艺术创作中得到客观表现的真理的驳斥。在最近《真理报》的一篇专论中写道：

“然而，现实主义作家们的艺术创作在人类文化史上不只一次地提供了对立的倾向在他们的作品中互相斗争的例子，——就是艺术家所提供的关于当代生活的客观证据跟他对所描写的现象的主观解释和对立，换句话说，就是作家所反映的生活真实跟他所宣传的那些非常错误的结论和道德相对立。这一点在陀思妥耶夫斯基的创作中表现得非常明显。

如果把陀思妥耶夫斯基的创作的思想意义仅仅归结为他在发表于反动杂志上的政论中的所陈述的纲领，那就大错而特错了。这位天才的现实主义艺术家强烈地感觉到和沉痛地感受到祖国生活中不可调和的矛盾，深切地同情俄国普通人在专制制度和资本主义的统治下所受的无穷灾难。在他的作品中描绘了当时俄国生活的图景，以对生活真实的忠实和强大的艺术力量震撼了读者的心灵。他所塑造的人物形象有时也充满了对社会不公平现象抗议的精神，充满了对侮辱人的现象的憎恨，充满了对于人的崇高使命的信念，这种抗议的精神是这样强烈，以至它们不但削弱了，甚至掩盖了作品中所表现的作者的反动思想。从这里可以看出，这位作者世界观中的矛盾是进行着剧烈的斗争的，由客观现实中的矛盾产生的这个斗争，直到一八八一年他临死时候还在进行着。”

原来问题不仅在于天才，而也在于深刻的思想。天才和艺术家的创作，都是在这种思想的基础上发展起来的。原来即使象果戈果、巴尔扎克，托尔斯泰这样一些具有巨人般的才能的作家、天才的作家，一旦缺少世界观上的严整性，也不能充分实现自己创作上的可能性。

另一方面的最明显的关于严整的世界观的例子，是我们当代最伟大的两个作家高尔基与鲁迅的命运。他们两个人，都走过一段探索真理、与自己进行痛苦争辩的、复杂的途程。然而是什么东西决定了他们的创作力量的充分繁荣呢？是什么东西，使得他们能够在他们走向进步的运动中，在他们的革命创作中，不仅在艺术方面，而且也在人民群众高涨中的社会政治方面，起巨大的作用呢？这是由于他们在自己生活的晚年，克服了自己观点上的矛盾，坚信不疑地站在马克思列宁主义的坚实的基础上，将自己的全部力量拿出来为共产主义的建设服务。

如果问题对于巨大的天才都要象这样，那么对于创作能力较低的艺术家，就更需要坚固的世界观的基石了。

所以，人对现实的态度的连续性，在自己的观点中免除各种矛盾，只有在人深刻地思考了各种现象的意义及其发展的规律之后，才能获得。他的关于现实的概念，合乎了自然和真理的客观规律。到这时候，他对于生活现象的理解，才可称作严整的世界观。

中国工商业的改造，是旧的世界关系的破坏和进入以进步的世界观教育人民的一个最好的例子。这种改造不是在个别人的脑子里进行，它具有整个阶级的规模。这不仅是一个重要的历史事实，而且它给马克思列宁主义的理论和实践带来了新的因素。

可是这儿应该加上一个极其重要的说明。世界观不仅要显出观点的严整性和继承性，而且要在这些观点的施行和实际运用中显出积极性。否则，我们就会与没有积极倾向性的“对于世界的观察”混淆不清。

马克思论留得维克·浮士德巴哈的第十一个著名的命题时

说道，从来的哲学家都只在解释世界，而问题在于如何改造世界。“解释”世界，意味着对于现实的态度所采取的立场，是消极的观察。有过这样的哲学体系，它们奉行的口号是：既然一切存在的东西，都有某种必须存在的客观原因，自然它们都是“合乎理性的”，都是可为我们接受的。这种哲学认为人生的最高目的，是在庄严的静穆中消极地观察真理。实际上，有的人以其“和睦”“公平”及将人类历史消融于宗教文化的精神宁静中的教义相号召的，也是这种东西。

然而我们不仅在宗教里或公开的资产阶级思想体系的哲学里，看到世界观的这种观察性替换品的例子。一切所谓的“孟什维克主义”的实践，都不外乎对于马克思主义的理论原则作死板的承认，而使这些原则的实施完全成为一种惰性的实践。孟什维克在字面上奉行马克思主义，在实际上则放弃了为实现马克思主义的斗争。他们许多人为了掩盖自己的政治叛卖而作这样的诡辩：如果马克思主义是历史的真理，那么它的实现，不用他们任何主观的努力，根据历史的规律就会自然产生。

孟什维克主义很快成为对于马克思列宁主义世界观的歪曲，是一点也不奇怪的事。

理论一脱离了实践便成为死的教条，而畏惧实践活动，必归于社会背叛与政治破产。

任何一种观点体系，如果只有观察的性质或未经实践的检验，都是动摇的和不稳固的。与现实生活的第一次冲突就会使它覆没。这就是为什么“实践的革命家”——许多工人阶级的领袖可以作为很好的例子——正是在自己革命活动的过程中，才能达到世界观的高度。

反之，“书本”理论的革命家，一与现实的革命风暴相接

触，就树倒猢狲散了。

所以世界观，不只是“观点”，不只是理论公式，而是倾向性和活动的内容。只有在这种情形之下，它才富有积极的目的性，这种积极的目的性我们称作党性。

好了，同志们，我们前面谈到托尔斯泰的《战争与和平》的例子。我们看到问题不只在于托尔斯泰的艺术天才，而也在于产生这个作品的最深刻的思想。

问题似乎已完全清楚，世界观的因素，在艺术中，在艺术家的工作中，都起着最主要的作用。那么是否我们就可以说，这个看法，对于我们戏剧艺术中的每个艺术家说来都是绝对清楚了呢？不是这样的。我们还看见许多扎根于旧的艺术观点中的现象，而那些旧的艺术观点，都没有足够地估计到世界观对于艺术家的作用。

我们的艺术实践中，有一系列的现象可以说明这个问题：好些作者在自己的作品中出现错误；在好些剧本中歪曲现实的现象都拥有地盘；最后，还有许多有才能的作家的批评的混乱，他们之所以进入各种死胡同，正由于他们只相信自己的天赋，而不在深化自己的世界观上下工夫。

好了，我给你们讲了整整一个钟头的世界观。也许有人要说：这是“枯燥无味”的题目。“哲学留着给哲学家去讲好了，给诗人还是谈点诗吧！”诗人是生活在感情世界、感情天地里的人，这些哲学问题使诗人“沉重”，妨害他作轻松的幻想，象人们常说的那样，它们使导演和演员枯槁。别用“哲学”把他们塞得太满，这于他们的创作是有害的。

再没有比这种观点更有害的了，它不愿意在提高自己的思想和提高自己的认识上下巨大的工夫。这将会解除艺术的武

装，将会把艺术变成没有灵魂的鸟叫的一种做法。这是一种与我们相敌对的、有危害的艺术观。

结果是天才拯救了艺术家，使他不愿在自己身上下工夫，不愿意获得知识，提高思想，而得出这样的口号："我是天才，因此，我什么也不用知道，什么也不用学"。天才成了一张无须教化的专利许可证。实际上，天才要不以世界观为基础，将形成毛主席所说的那种情况，那就是"英雄无用武之地"。

同志们，这些观点是从哪儿出来的？为了使你们明白所有这些对于艺术家的和艺术的看法是如何产生的，我愿向你们略为提一提革命以前统治着俄国和西欧的那些美学理论。这些观点中的最主要的一点是说，艺术家是身上"伏有神灵恩赐"的人，是具有某种特质、某种天赋的人。他是超阶级的存在物，超政治的存在物，因为艺术对于政治、对于阶级斗争没有任何关系。

因此，艺术家超于阶级斗争之上、政治之上。在他身上，也正如在他的艺术中一样，是要将生活中所存在的一切矛盾调和起来。只有艺术能够改变生活和消除这些矛盾。这样便产生了一个著名的口号，这个口号或许你们都读到过，现在仍然作为铭言而出现在一些旧书里，那是"生活受拘束，艺术才自由"。

这些都是唯心的、资产阶级的美学观点。

莎士比亚《哈姆雷特》中的著名台词，被时髦地拿来作为这种理论的美学宣言。这段台词连篇累牍地引用在许多论文中，不外乎要证明，艺术家实际上不受他个人所具有的、以及包围他的任何观点和见解所约束。

这是《哈姆雷特》与演员谈完话后的那个独白中的一段

话：

“啊，我是一个多么不中用的蠢才！这一个伶人不过在一本虚构的故事，一场激昂的幻梦之中，却能够使他的灵魂融化在他的意象里，在它的影响之下，他的整个的脸色变成惨白，他的眼中洋溢着热泪，他的精神流露着仓皇，他的声音是这么呜咽凄凉，他的全部动作都表现得和他的意象一致，这不是不可思索的吗？而且一点也不为了什么！为了赫邱琶！赫邱琶对他有什么相干，他对赫邱琶又有什么相干，他却要为她流泪。”（朱译《哈姆雷特》二幕二场末——译注）

而对于这个地方他们怎么解释呢？演员绝对不用介意赫邱琶——这个古代的神话人物，也不用在乎产生热情的那个假设的因由，而只要扩张巨大的感情力量，并在自己身上激发起自己的想象进行闪耀的工作。这也就是“赫邱琶对他有什么相干，他对赫邱琶又有什么相干”的涵义。

根据这种观念，演员是一种什么人呢？这一种生来就具有某种特殊的情感、热情和想象力的人物，这种特殊的感情，热情和想象力在任何口实的指示之下，都可以开展和开放。“神灵”伏体，灵感天降，于是他就根据任何口实进行创造。既使他与这个现象（这个“赫邱琶”）有某种个人的关系或兴趣，而这种关系或兴趣也与这个创造毫无联系。

后来这种观念，便发展成如象各种“真面目”和“假面目”所说的一种原理，那就是“人应该有真面目。而演员则应该有可以更换的假面目”，为了容易更换这些假面目，他的真面目应该保持最大的中立，因为在“光滑的脸上最容易放上任何假面具。”

演员象是“普罗特依”，他没有自己面貌，可以根据情况的需

要而随时改变自己的相貌。他们也把演员比做普罗克鲁斯特这个神话中的恶人，他把许多旅人放在所有的一张床上。如果旅行者的两腿太短，他就给他拉长；如果太长，就给他砍掉。

所有这些神话比喻，正如你们所看到的一样，都暗中具有一种共同的基础，共同的观点，自然完全是一种唯心的观点：演员是他所陌生的形象的表现者，所以他本人不能具有任何一种确定的“个性”，任何一种固定的世界观。这种固定的世界观，对他会是一种妨碍。他应该是一张干净的白纸，好让他的艺术在上面写上任何他所要写的字迹。他是一件给艺术完成一桩他本人不知道的奥妙的器皿。

这种观点，在德国心理学家和美学家的著作中获得了最极端的表现。创作在这些著作中被认为是一种睡眠状态，是催眠术的一种。

德国心理学家马尔特希特依格，对于这种理论做过极其详尽的阐述，下面我向你们简单的提一下。

“艺术家在有了灵感的时候，他就感到自己处于一种特别的神志昏迷的状态中，这时候，不用他自己费心，他应该创作的作品，就以清晰幻象突然出现在他的面前。

至于它的出现，是采取完整的，还是几个基本部分，或是一些主要特征的姿态，那就除它自己以外没人知道”。

后来他说，所有这些情况的发生，是这样的与艺术家自己无关，以至于他想把这种作用，归之于超然的神力。

关于创作的这种催眠术论，有时也在苏联文学中得到自己的反映。后来成为反革命分子的作家皮利尼亚克，就曾在自己发表的论文中写过，艺术作品是在梦中创作的。

问题很清楚，如果作品是在催眠的状态下产生的，如果作

品可以在梦中创作出来，如果作品与艺术家的个性无关，那么艺术家自然也就无需乎世界观不世界观了。

如果谁始终如一地站在这种观点上，那么他否定艺术家的世界观便是不足为怪的。

然而我们很清楚地知道，这样我们便站在了相信奇迹和神秘论的门坎上。

如果我们自己不是神秘论者，也不相信超然的神力，那么这些观点，就没有任何一点可以成立的论据。我们完全是用另一种眼光来看艺术的，是根据马克思主义的理论来看艺术的。

我们很清楚地知道，艺术是社会秩序的一种现象。原始社会的时候，人成天为获取生活资料而奔忙。后来，当他有了闲暇的时候，他才有可能用艺术的形式来反映自己对于现实的态度、自己的经验、自己的意愿。

我们很清楚地知道：装饰的出现是与篮子的编制相联系的；绘画是在与狩猎和战争有关的描绘的基础上出现的；在社会发展的过程中，宗教的巫术产生了一系列的艺术形式。我们知道，艺术作品产生于人的劳动过程中，它们表现了人对于他周围的现象所持的态度。

我们知道，人们为自己获取生活资料，与自然进行斗争，而到一定历史阶段，产生了阶级分化的现象。这就使艺术成为具有阶级性的东西，成为一定阶级的观点的表现。不同阶级的艺术，都是保护本阶级的利益的。这样在艺术中便产生了那个叫做倾向性的东西。当资产阶级的美学家说高尔基是个坏作家，那是因为高尔基具有极其鲜明的倾向性，他们本来的意思是说，高尔基的倾向是与他们相敌对的。但艺术没有倾向性是不可能的。

马克思教导说，艺术没有倾向就没有完成自己的任务。艺术永远以其为之斗争的目标相号召。全部问题在于这个倾向是用艺术形象来表现呢？还是用报纸公式来表现？如果将倾向强加在读者或观众的身上，那是不好的；如果它在未被察觉的情况中抓住他的意识，这就完成了艺术的真正的任务。

自然，任何艺术作品都表现了作者的信仰，同时也表现了具体的社会意识形态。

然而艺术家的信仰，只产生于他对于现实的看法。因此，他的对于现实的见解越深刻他的世界观越深刻宽广。他的信仰越是自觉的稳固的和有根据的，他的动摇越少，他的语言中的思想就越明确。而思想和语言的明确性，则总决定着作品的艺术作用的力量。

我们知道，归根结底是艺术作品的思想和艺术作品的思想内容的总合，决定着一个艺术作品的影响力量。因为艺术中永远反映着某一阶级的世界观，所以艺术永远是有党性的。作为一般的论断，这个原理似乎很清楚，但当我们开始深思并把它转化为个人的创作计划的时候，常常就怀疑起来了。如果我的艺术是有党性的，那就是说，它从属于某种确定的纲领，也就是说，我有责任保护某种确定的思想。也就是说，我丧失了作为一个艺术家的内在自由。也就是说，我不应该按照我的本性的吩咐进行创作，而应该按照陌生的指使进行创作！——艺术无党性论的保卫者就会象上面这样说一大堆。

问题当然不是说，必须压制自己的自由。党性在艺术中决不意味着排斥自己的创作信仰和意愿。这种想法与事实正好相反。艺术家的真正自由，也只有在确定的党性的范围内才能得到。

象资产阶级美学家那样理解的自由，一般说来是不存在的，那种自由是不可能的。

为了使问题更清楚，我们可以举科学中的一些例子来谈一谈。你们想必知道，资产阶级学者认为苏联政权是有罪过的，因为它以自己压力加在科学身上。科学是自由的，而苏联政权却强迫科学为纯粹的实际任务服务。

你们大概记得斯大林同志关于先进科学的讲话：先进科学是这样的一种科学，它不怕将一切新而又新的问题摆在自己的面前，它认为帮助建设社会主义社会、帮助建设共产主义是自己的基本任务，它认为自己应该为工人阶级的利益而服务。

也就是说科学肩负着具体的任务。这会伤害科学的自由吗？而科学是怎样产生的呢？你们都知道它是产生于实际的需要。

医学的产生，是由于治疗人和畜；算术的产生，是由于计算的需要；天文学的产生，是由于需要按照星体的位置确定船的位置。每一种科学都产生于实际的需要。可能有人这样反驳：不错，科学产生于实际的需要，但它后来的发展，却沿着独自的道路。但这个说法也是不正确的。我们知道，科学是按照对于它的需要的出现和发展的程度而发展的。如果一项技术发明超过了对于它的需要，它就无法利用。我们说，列昂那多·达·芬奇的天才推断被埋没了好几世纪，然后请你们注意那种因为对统治阶级不利而将机器毁掉的现象。生产力发展中的需要，遇到了旧的生产关系的阻碍。

我不记得第一个发明织布机的人的名字，他去将自己的发明告诉市长，市长知道了这个发明于老板们不利，便向他说："你到自治局去详细谈谈你的机器吧！我们会奖励你。"

晚上卫兵跟在他后面，等他过桥的时候，便把他连人带机器模型一起推到河里去了。

在一本莱蒙托夫的传记性的小书里面，载有一段很有趣味的材料，这是一段对于科学和诗人在其中学习过的莫斯科大学的评论："明智的政治制度的教育，应该表明，国王的统治是永恒的，它是上帝安排定的。

大学的意义，在于造就出有教养的和有名望的人，来为崇高的国王忠诚地服务。"

革命以前的科学所负的任务，就是这样。

请想一想达尔文主义的命运，它到今天还在美国遭受排斥，著名的英国物理学家舍贝林克敦说，巴甫洛夫学说在英国不可能有成就，因为它"带有唯物主义的味道"。不可能有任何一种自由的科学。人永远只注意他想注意的东西。而他想注意，他想研究的，总是于他有利的，总是当时他所需要的，总是能够满足他的社会利益，解决他的社会经济任务的。

当我们谈到艺术中的党性的时候，我们只是说，艺术也象科学一样，在历史上的任何时期，从来都是不能脱离阶级的利益而自由的。任何个别天才的艺术家，也休想超出自己的局限性之外。整个艺术都带着那种有利于统治阶级的思想的总合，而统治阶级则强行统治着一切跳出这个局限范围的图谋。

因此，艺术永远受到带阶级性的思想体系的一定范围的局限。当列宁和布尔什维克党谈到艺术家的党性的时候，他们是说，用不着难为情地在这个问题上闭上眼睛，用不着造成艺术家的自由的幻想。

必须承认，艺术永远是有阶级性的。当我们说艺术家要有党性的时候，这是不是约束了艺术家的自由呢？这不是约束艺术家

的自由。因为党性是艺术家自己的观点和意志的最自然和最积极的显现。艺术家的党性，不会是贴在他身上的一纸纲领，而是他自己的一种本性。它的实现，不能单靠冷冰冰的理智的吩咐，而也要靠内心的热血。它不能是强行加在他的创作上的“补充”，而是他的作品的活的汁液。它不能附加在作品上，不能外在地带进作品里面去，而是自身透露出来的。艺术家不是根据命令，也不是按照纪律来实现自己的党性，而是因为没有党性就不能创作，党性不会约束艺术家的自由，因为他意识到他为之服务那个世界观就正确的。而那个世界观之所以是正确的，则是因为它合乎历史发展的规律。艺术家的党性，是客观真实与主观真实的统一。

在这儿，你们所知道的那个原理——自由只是一种能够认识到的必然性——又重新有效。

任何一种绝对的、抽象的自由是没有的。人只有在他明白了自己的行动的必然性，并能够按照这种必然性来安排自己的行动的时候，才是自由的。

许多有无政府主义情绪的人，反对大街上的交通规则，但请你试试不按规则在纽约、华沙、莫斯科的街上逛逛看，你也会“自由地”压死在汽车的轮子下面。所以说，谁按照规则生活，或谁按照规则确立自己的自由，谁就最自由。

第二种自由是一种妄想。第一种自由才是合乎惯例的自由，一种以现实的规律为依据的自由。

你们说说，谁最自由？是原始时代航海的人，什么时候想出海就出海，结果百分之九十死在海上；还是现代人，先研究好拥有科学资料的天文学，然后再根据这些资料安排出航的时间。他受到一大堆条件的限制，但这些条件给了他航海的自

由。

这与艺术有什么联系呢？现在让我们谈谈我们艺术中的“原始状态”吧。

我自由地处理我主观认为正确的某种思想和某种形式，但我的作品与历史背道而驰，那么人们，或者完全不去读它，或者读完之后便置诸脑后，那就是说，我的艺术永远无用。

于是，我的艺术中的自由，便把我赶出了艺术境界之外。而如果艺术家明白了必然的规律，并在这个必然的范围内进行工作，他便会把他的名字留在历史上，因为他与历史一同前进。

一切天才——成为我们终身旅伴的——永远是向前看的。他们与历史并行不悖，有时候还超越它。而有些天才的艺术家，却是一些违背历史规律的人，他们就不会成为我们的旅伴。我们至多只记得他们的名字。

为了最后结束这个问题，我愿意从列宁的论文中，找几行来给你们读一下：

“资产阶级个人主义者先生们，我们应该告诉你们说：你们那些关于绝对自由的话不过是一种伪善而已。在建筑于金钱的权利上的社会中，在劳动群众作乞丐和一撮富人作寄生虫的社会中，不可能有真正的和实在的‘自由’。作家先生，你离得开你的资产阶级出版家而自由吗？你离得开那要求你作春宫画，描写卖淫来‘补充’‘神圣’舞台艺术的资产阶级观众而自由吗？要知道这个绝对自由是资产阶级或无政府主义的空话（因为无政府主义作为世界观是翻转过来的资产阶级性）。生活在社会中却要离开社会而自由，这是不可能的。资产阶级的作家，艺术家和演员的自由，不过是戴着假面具的（或者带着伪善的假面

具的）对于钱袋的依赖，对于豢养的依赖。

而我们社会主义者揭露这种伪善，撕破这个假招牌——不是为了弄出非阶级的文学和艺术（这只有在社会主义的没有阶级的社会中才可能），而是为了使真正自由的，和无产阶级公开联系着的文学去对抗假装自由的而事实上和资产阶级联系着的文学。

这将是自由的文学，因为不是贪欲也不是野心，而是社会主义思想和对劳动人民的同情将招集一批又一批新的力量到它的队伍里来。这将是自由的文学，因为它将不是替饱食终日的贵妇人服务，不是替百无聊赖和胖得发愁的'几万上等人'服务，而是替千千万万劳动人民服务。这些劳动人民是国家的精华、国家的力量，国家的未来。这将是自由的文学，它要用社会主义无产阶级的经验和活生生的工作去丰富人类革命思想的最高成就，它要建立过去的经验（完成了社会主义从原始空想形式的发展的科学社会主义）和现在的经验（工人同志们当前的斗争）之间经常的相互作用。"①

所以艺术永远带着具体的思想内容，每一种艺术作品，都有具体的思想倾向。他永远服务于具体的社会任务。它永远带有具体的社会政治作用。它本身必然带着它的作者的自觉的思想意图——党性。社会主义艺术家的党性，就是为共产主义的任务和理想服务。要完成这种任务，须要有完整的和有机地成为自己所固有的世界观。没有这种世界观，便不可能创作任何一个真正的艺术作品。

---

①《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，人民文学出版社版，第七十四——七十五页。

让我们回到前面我与你们读过的那几行莎士比亚的诗上吧，在它们的后面还有几行，资产阶级的美学家为了把莎士比亚变成他们的唯心观点的拥护者，却总是一字不提。

这几行接下面这些话之后：

“为了赫邱琶！赫邱琶对他有什么相干，

他对赫邱琶又有什么相干，他却要为她流泪？”

下面应该是：

“要是他也有了象我所有的那样使人痛心的理由，

他将要怎样呢？

他一定会让眼泪淹没了舞台，

用可怕的字句震裂了听众的耳朵。”

莎士比亚在这儿十分清楚地谈到，当艺术家能够冷静对待自己创作的时候，这还只是他的艺术的第一个阶段。高一级的、真正的艺术，只有在激发热情的真正缘由出现的时候，对于艺术家所述说的那个对象的真正动人心魄的的兴趣出现的时候，也即是艺术作品出自深刻的思想基础的时候，这种思想变成艺术家的热情的时候，才能开始。

这样一来，我们很清楚，照声名狼藉的赫邱琶理论说来，艺术家仿佛和赫邱琶不相干，但是赫邱琶却神秘地鼓舞着艺术家的创作。这种理论是捏造的，不正确的。这时候，我们面前摆着一个问题：关于艺术家产生“热情的理由”，莎士比亚曾经用哈姆雷特的几行话作了这样的解释，那末，我们从什么地方可以找到这种理由呢？

我们谈世界观，这就引导我们得出一定的结论：所有产生热情的理由，所有艺术家创作中饱和的情感，所有他的艺术中的内容，这一切都导源于艺术家的世界观，又从这个世界观的

基础上发展起来。那么现在假如我们提出下面这个问题：所谓艺术的气质，或者说舞台的气质是怎么回事？它是从哪里产生的？倾向于哪方面？我们怎样来回答呢？你们很懂得，艺术家的气质不能无缘无故的出现，只有碌碌无能的低劣演员，这种气质才会不知从何而产生，也可能毫无所倾向，为了作个比较，现在举出这样的现象：你们是不是有时想过，许多大演说家，——那些以某一时代阶段的大演说家身分而踏进历史的人们——他们大多数都是政治领袖。例如罗马的齐采伦或卡东，法国的若列斯和米拉波，和我们的领袖——列宁、斯大林、毛泽东。从这些人身上你们可以看到，大凡最大的演说家，他们本身的基础，都是政治活动家。

这些演说家的艺术是什么？他们的气质又是什么？单是组织辞句的才能吗？这不是最主要的。演说艺术中最重要的是演说家所表现的思想综合中那种热烈的坚定信念。从这种信念而形成他们最坚定有力的形式，形成那种气质，那种感染听众的动人的力量。一个政治活动家的视线的综合越深刻、越全面、越发展，它就越容易在演说形式中表现出来，而变成更有内容更能感染的力量。因此，当我们谈到演说家的气质时，我们应该说，这是在这里通过演说的形式表现出来的政治的气质——也就是社会的气质。

再说，任何一个政治领袖，在他的工作中，在他的政治创作中，能不能有某一些艺术的因素呢？能。我们知道，所有的政治活动家和科学活动家，都采用艺术的形象、比喻和隐喻等等。马克思的作品中，字里行间，充满了艺术的形象。关于他的《路易·波拿巴政变记》可以作为一篇艺术作品来讨论，它是以这样一种洋溢的热情，以一气呵成而采用丰富的艺术形象

写成，通过艺术形象暴露一定阶段中政治斗争的发展。我们在列宁、斯大林、毛泽东的作品中，同样也可找到这种丰富地运用艺术形象的例子。

这里我们还有另外一种要素，即某一历史活动家的政治气质在某些因素中通过艺术的形式表现出来，更确切一点说，他的政治的气质为自己找到了艺术的表现形式。

现在我们来谈一谈作家和艺术家。如果我们要研究历史发展中的一些重要阶段，和某些个别的艺术家在这些阶段中所起的作用的话，那末，我们就会想起文艺复兴时期象但丁或米凯尔·安吉罗这样一些人物。这些人是怎样的人呢，他们首先是政治的战士，所有他们的创作，都是从政治生活的基础上成长出来的。

如果你们想起伟大的英国诗人拜伦、雪莱，德国的海涅，俄国的普希金和莱蒙托夫，那末你们就会看到"政治诗人"这个词的全部意义，就会看到，所有他们的作品首先就充满着政治的内容。

拿贝多芬这样一个音乐界的巨人来说，他被称为法国革命的一面旗帜。所有他的音乐生活和他的创作的全部发展，都是在历史事件的影响之下进行的，而他本人，就是这种历史事件的目击者。拿法国的艺术家路易·达维德来说，他在确定革命的古典风格作为表现革命时代的政治思想和政治气质的一种形式这一点上，起着相当大的作用。那么我们就知道，认真说来，那些大艺术家就是以人类永远的伴随者身分而出现于历史上的艺术家。他们把自己的创作提高到为表现现实中的政治内容和自己的公民感而服务。无怪呼毛泽东同志在说明鲁迅所起的历史作用时，首先就推崇他是中国文化革命的旗手，并强调

指出，鲁迅不仅是一个伟大的作家，而且是一个伟大的革命家。

这样一来，我们完全明白了，不论是政治活动家也好，演说家也好，或者是专门从事于艺术领域中的工作的艺术家也好，就是他们在现实环境事件中的那种感受，就是他们对于历史环境所持的那种态度，同时决定了他们情感的激昂和意志的倾向。从这里我们看到：世界观、政治的气质，社会的气质，不过有种种不同的表现形式而已。在一种场合，它们是以纯粹政治的或演说活动的形式出现，在另一个场合，它们又体现在艺术的活动之中，那么，这种对于艺术气质一切奥妙神秘的解释，完全可以消除了。

如果我们从生理学这方面来谈，情形很简单：所谓气质，是指某种神经心理类型，这种神经心理类型的反应的力量和速度，有着各种不同的等级。巴甫洛夫根据这种情形而把各种气质作了精密的分类，这种分类的构成，是基于抑制和兴奋过程互相结合的原则。但是，这并不能说明创作。为了说明创作，应该提出下边一个问题：人类反应的力量和速度，何以会有等级？也就是说，它们的内容是什么？

反应的类型决定性地影响着神经系统。但是这些反应的内容是从哪里产生的呢？它不是从神秘的赫邱琶那里来的。

于是我们得出了完全清清楚楚的两个结论：

第一，所谓艺术的气质，不是什么完全独立的，不是整个和人格不相关的东西，它是一种作用，那就是说，它是艺术家的社会的气质派生出来的因素，它是社会气质的一种特殊的表现，或者换句话说，它是艺术家的社会的政治倾向。

第二，作为艺术家世界观的体现和发展过程的思维，就是

他的活动和他的主要艺术创作的基础。

由此可见，尽人皆知的别塞勉斯基的："我首先是一个党员，然后才是一个诗人"这种说法，并不新奇，而是艺术创作的原理。果戈理关于这也曾说过："作家，培养自己首先是自己祖国的一个公民。"涅克拉索夫同样对这方面号召："你不可能是一个诗人，但一定要是一个公民。"最后我们引马雅可夫斯基这几句话："我会写出这些或那些作品，但我把自己诗人的全部响亮的力量给了你——冲锋的阶级。"

同志们，这样说法，能够清楚地证明我们所说的艺术创作"决定于"艺术家的世界观的原理。艺术家的一切活动，决定于他作为某一社会人民的大家庭里的一个公民，或是作为某一阶级中一个成员的这种自觉性。

我们提出艺术的气质这个问题，是和旧日唯心地解释这种气质有关系的。唯心的解释，把它说成是天赐予艺术家的一种才能，它本身是独立存在，无所依附的。我们反对这种说法，任何天赐的才能是没有的。一方面有的是人的某种神经心理的类型；另一方面有的是他的世界观，他对现实的态度，以及对这种现实态度的思想、情感、倾向性的综合。他在这方面成长越快，他的艺术就会越深，越广阔，越丰富，他的创作技巧也就会越高。

技巧的问题往往是一般人所爱谈的。我们常是把技巧说成单纯的技术。实际来说，只有当艺术家的技术和世界观发展平衡的情况下，只有当他的技术从属于他的世界观，可以表达出任何任务的时候，才可以称之为具有真正的技巧。或者反过来说，只有当他的世界观是这样的深，可以在技术中表露自己，同时提出一切新任务的时候，我们才可称之为艺术家真正的技

巧。应该懂得，上天的启发是不存在的。技术的花样本身就用不着，我们所需要的是深刻思想内容的表现，技术应该服务于它。

技巧不是独自获得与发展的，它是在解决艺术家所提出的那些艺术任务过程中获得与发展的。技术本身不能造就艺术家；恰恰相反，艺术家为了自己创造了技巧。

在列夫·托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》里提出来一个很有趣味的关于技巧问题，画家米哈依洛夫画了一张安娜的象，符隆斯基和他的朋友们认为米哈洛夫没有任何特殊技巧，符隆斯基要是画的话，不见得比米哈依洛夫坏，甚至能画得更象一些，符隆基却不能理解，他虽然具有不坏的粉刷技能，但他不是画家，而米哈依洛夫成功地细腻而且准确地传达出勉强可以捉摸出的但却是安娜的非常性格化的面部表情时，大家都认为他是天才，不过大家把这种天才却理解成为技术上的粉刷的灵巧性了。托尔斯泰对这个情节的评论是非常高明的："他常听到'技巧'这个字眼，却全然不能理解它作何解释。他知道这个名词，照普通的解释，是一种和内容完全无关的，单单是描写摹绘的机械的能力。他常注意到——就如现在的赞辞中一样——技巧是被看成和内在的价值相背反的，仿佛一件很坏的东西也可以描绘得很出色。他知道在除去复被的时候，为了不要伤害作品本身，为了要把所有的复被都除去，须得有很多的注意和小心；但是这里并没有描写的技术——并没有甚么技巧。假如向一个小孩子或是他的厨娘启示出了他所见到的同样的东西的话，他或是她，也一定能够把自己所见到的东西的外壳剥去的。同时就是最富有经验和熟练的画家也不能单靠机械的才能去描绘甚么，如果内容的轮廓没有先向他启示的时

候。”①

克朗姆斯柯依在给斯塔索夫的一封信里写道："有人说，例如：'我去学技术去'。上帝，随你的便吧！他们以为技术就在谁的厨柜上的钉子上挂着一样，只要一看，就可以发现能够获得技术的钥匙……而他们却不会明白伟大的技术家们在这一点上是很少考虑的。每个技术家总是为了不能传达自己的愿望而痛苦着，一旦如愿以偿时，当时设计图上找到和内心视象所看到的相类似的东西时，技术本身已经产生出来了……"

还要补充一点，即艺术家的世界观越深刻、越完整，那么他的"内容范围"也越广阔。

现在谁能记得某一时期以前的那些和列姆布兰特一起工作过的画师呢？他们活着的时候可以算作是比列姆布兰特还聪敏而且灵巧的人，但历史早把他们遗忘得干干净净了。谁能回忆起意大利的灵巧的画师佛尔图尼的名字呢？他的一副表现光的效果的画，当时就值数万法郎。这些艺术家的荣誉要比他们本人结束的早，因为他们没有给人民留下什么。

最主要的，这里应该明了的——也是美学的主要问题之一——是以内容为主要的情况之下，形式和内容的统一，而内容所包括的东西，却以世界观的深刻为转移。

当我们这样来说明世界观在艺术中所起的作用，我们应该提出下边一个切合我们实际的问题：如何掌握世界观；艺术家如何在最短的时间内完成掌握世界观这种复杂困难和矛盾的过程？他如何在这一点上达到登峰造极，从而认真完成他的创作任务？

---

①《安娜·卡列尼娜》，生活书店发行，第三十七页。

有一个时期，曾经有过这样一派想法，为了达到以上目的，只要研究辩证唯物主义就行。于是发生一些笑话——如何来辩证地唱歌，如何来辩证地游戏等等。幸而这种形式主义的时期已经过去了。你们研究辩证唯物主义，不仅仅在于作书本上理论的研究，还在于了解现实。这是因为，辩证唯物主义不是抽象的“哲学”，而是暴露现实中所存在的事物。因此，现实本身就能引导和加深我们对辩证唯物主义的理解。

问题就在于正确而深刻地研究我们周围的现实。当我们谈到这个问题时，我们应该提出总集某种知识的问题，艺术家为了创作，应该知道很多的东西，在他们的面前遇到的知识范围的扩大和一般文化水平的问题。

我不打算详细再谈这一点，只请你们容许我给你们一个实际的劝告，这对于你们——特别是作为导演工作者——是很重要的。

对于导演来说，每一演出，都等于他自己上一次大学，这个大学概括着某种包罗万象的科学的综合，为了可能快一点修完这个“大学”的课程，应该正确地组织安排工作。如果一个导演要综集一切必要的知识，他应该知道历史，没有历史，不知道历史的过程，就一步也不能走动。在世界历史的基础上，他应该知道全部艺术史，特别是文学，末了，还有他自己那一行艺术的专史。通常得出这样一个课程表：历史、艺术史、文学史和戏剧史。当然，首先应该熟悉自己民族的艺术。

同志们，现在我想要对于一般文化的问题谈一点小小的意见。有一般的文化知识，还不能造就出一个艺术家来。它不过为艺术家的个性修养提供基础，它创造一个必不可少的储蓄的总量，一个仓库，没有这个，就不能创作和创造，但是它不能

创造出艺术家个性的整体，在这里应该提出下面一个问题：

斯坦尼斯拉夫斯基称自己的书为《我的艺术生活》，这个命名有着原则性的意义，因为，为了艺术家培养自己的个性，为了他有意识地形成自己的艺术的“我”，他必须似乎是生活在两重生活里：他应该在艺术中生活，和在真正的现实中生活——不是在书本里，而是在现实和艺术两者的实践深处。如果他不能在真正现实中生活，他在艺术中也不可能有任何生活。

当我们谈到在现实中生活时，我们所指的恰好是和书本人物那种生活相反。世界上有这些书本人物，他们对于生活非常抽象。他们可能知道很多的东西，但是抽象，正如托尔斯泰说的：“聪明吗你是聪明，可是你的聪明是个大傻瓜。”或者象契诃夫所说的：“不要从火车车箱的窗子里来观察生活。”那就是说，应该在生活的内部深处消化它，应该深入地参加到生活中去。这就意味着最活跃最积极地参加社会的实践。艺术家应该积累从直接观察中所得来的学识。对于艺术家来说，这种由直接观察所蕴藏的学识，是他将要取之无穷的一笔资本，是在他需要的时候供给他所需要材料的宝库。这个宝库越大，其中所藏的任何财富越多，创作就越丰富。

我认为，每一个艺术家，假使他自己是严肃对待工作的话，他一定有他自己亲切的笔记本，特别是关于艺术和生活观察这种问题的笔记本，在这个本子上，应该记下一切的印象，对人的观察、个性的心理特征、谈话对方的有趣的思想、和他所观察到的某种插曲。这里不能说就是甚么，所有一切能引起兴趣的——要知道口味是边吃饭边来的——这一切都应该记入笔记本子里。没有天才的脑子可以记住一切的。当读到我的旧书边缘上自己所注下的见解时，我经常作为新的东西来读它

们。为了这种财产不致丧失，应该把它录存下来。一些大专家都很好地了解这一点。但当我们谈到在现实中去生活时，这并不局限于观察的问题。

有一个时候，曾经引起大大的争论：艺术家应该只从事于他们自己的艺术呢，还是应该也参加某种生活上的活动？当一个艺术家不能有时间去进行创作，这是一种偏向。但是如果说艺术家和生活整个绝缘，这是不可能的。特别是教育工作和政治鼓动工作对他是非常重要。这种重要性，不但是从他完成自己的社会天职的看法来说，也是从他的实际参加生活，用生活的实践来丰富自己来谈的。这是艺术所以成长起来的营养性的基础。

因此，当我们谈到在现实中去生活时，我们不仅谈的是积累知识和观察生活，也指的是直接参加社会性的政治实践。

我们还可以举出，以伟大的高尔基与鲁迅的例子做为说明形成一个作家特点的广泛社会实践的范例，高尔基徒步走遍了俄罗斯国土的欧洲部分，学过很多手艺，在国内飘泊多年，在实践中学习了生活科学。

他把自己的这种流浪生活称为“我的大学”，在他成为作家之前，他当过油漆匠，面包房工人，搬运工人，排字工人，记者，给农民演出的组织者等等。

鲁迅也走过这种相似的生活道路，他学过铁道矿山业，曾在航海学校工作过，还研究过医学，他从事过学习组织工作，教学工作，记者和编辑工作，此外就不要再提他的广泛的社会活动了。

这一个例子充分地说明了一个艺术家要想使自己的创作越成熟，那么他的作品必须更深地要在他的周围活动中生根。

同志们，现在我们提出最后的问题——“我的艺术生活”的问题，艺术生活所指的是什么？仿佛是这样，假如我是一个艺术家，那么我就已经生活在艺术中了。可不可以在戏剧界服务而不生活在艺术中呢？可能的。在艺术界服务和生活在艺术里是两回事。可能在艺术界服务，而生活在委托商行、跑马场和足球场上。你们都知道斯坦尼斯拉夫斯基这本书，所谓生活在艺术里，是指用自己广泛的经验为自己的职业服务，把自己所有的兴趣都放在我的艺术任务和完成这些任务的办法上。一个人在现实中生活的越好越深入，他在艺术中也就会生活的越好。

有一个时候，曾经流行过一些关于天才的传说。有人问一个作家他是否读过莎士比亚。他说他没有读过：“我害怕，为的是他不要把我毁了。”一个有自己特有的方法和世界观的人，莎士比亚是毁不了他的。那种天才的昙花一现，终于毫无成绩的所谓“天才凋谢”的悲剧在哪里呢？左拉说：“哪怕有一个剧本写的成功，也就是有天才。”天才为甚么会凋谢？就因为个性没有扩大；因为世界观没有发展；因为人相信他有天才，就开始靠这点资本来生活，而这点资本很快就花完了。如何通过艺术生活来增加资本的问题，是艺术家头等重要的问题。法国的艺术家杰拉克鲁阿说：“假如你有一百法郎的技巧，还再买一‘斯’①吧”。有一句大家都熟悉的格言：“如果你在某一天进步了，那么你以后每天都会进步。”艺术家要是忘了这句话，他的艺术事业就完蛋了。

鉴赏能力，敏锐的嗅觉，善于分析创作任务和解决它，所

①法国货名，值二十之一法郎——译者。

有这一切，只有当具备渊博的艺术知识和丰富的艺术经验才能做到，要想看懂一幅画必须观看成千幅画，要想分析一个演员的表演必须要看数百次的演出。但这时也不能用任何一种艺术标准去硬套，那会使艺术家贫乏的，那会限制他的可能性的。

拿著名的哲学家培根的比喻来说："可能说，真正的艺术家好象蜜蜂，他到处采集自己的蜂蜜；而低劣的艺术家却好象蜘蛛，他只从自己本身取材来结它的蛛网。"

我们就应该做这个到处采集自己的蜜的蜜蜂。从这一点说，经常不断地在艺术中紧张生活是非常重要。除此以外，还有另外一个每人在自己生活经验中可能观察到的心理要素。……即别人的艺术，常是对于我们自己的创作起着非常重大的鼓舞作用。往往是这样，听音乐对我们的工作毫无关系。但它在创作方面刺激了我们，使我们产生新的思想，新的想象力。

某一个人应该听音乐，另外一个人应该看画，第三个人应该读诗。这对每一个艺术家来说，具体情况各有不同。但是，懂得每一种艺术，都鼓舞着我们的创作，这是非常重要的。如果你自己有完成任务的一套办法，用不着害怕别人的影响，因为这套办法同样有赖于你能丰富自己的个性。

某一个演员说："我不能去看那些替角演员，因为他们会影响我。"我以为，只有当你的内心深处什么都没有；也就是说，没有自己鲜明的概念和自己特有的观点时，才怕看别个演员。

我们现在作出如下的结论：艺术家的发展思考力，为实现一个完整的世界观而斗争，积极在现实中生活，参加社会实践，最后，目的鲜明地生活在艺术之中，——这些东西综合起来，其中包括一个形成艺术家的个性的问题，即自我修养的问题。

在修养的过程中，艺术家须要记住他所有的工作，归根结

底，应该服从于他的艺术任务，应该环绕在精通自己职业这一任务上，对于导演说来，这个工作，应该在掌握导演思想的特点的标志下来进行。下边这几点是这种一般任务的具体化，它是导演思想必不可少的阶梯：

1. 善于观察现实，并从现实中吸取自己创作的材料。

2. 能把现实中的各别现象看成是相互联系的，并在这种统一的现象之中找到一般的规律性。（这就是我们所谓“对现实的情感”）

3. 善于通过具体生动的形式表现自己对现实的理解。

4. 善于通过自己的艺术材料来体现生动的想象力。

5. 完整的情感，即善于把整个看成是细目的整体，把每一细目看成是整体的有机的部分。

这些要求是每一个艺术家最起码的必备条件。可以说它们是艺术家所必须的一切。假如导演不掌握这些东西，那么他的创作就会是贫乏的，就会是枯燥无味的。他只能掌握“匠艺”，而永远不能提高到真正的“技巧”的水平。他将会以仅仅划破地皮的了草从事的耕作方法代替了深耕细作开垦荒地的现实。

请允许我引两位最伟大的作家的话来结束这个论题。第一，普希金曾经说过：“艺术家应该在教育水平上和时代并驾齐驱。”这是每一个艺术家的金科玉律。另一方面，托尔斯泰也曾非常明白地表示过：“艺术家为了知道他应该说些什么，他就应该知道一切人的特性，而同时人类自己还不知道的东西。为了知道这些，艺术家应该站在自己时代的高度修养的水平上，主要是，‘不要过自私的生活，要参加到人类的共同生活中去。’”如果艺术家忘记了这些东西，他就不能尽自己的天职。艺术家应该永远在时代的旗帜下前进！

第七章　表演艺术的天性

我们在分析戏剧艺术特点的时候，已经把戏剧确定为集体的艺术，是综合性的艺术。但是这样还不能说明戏剧艺术和其他艺术不同的特点。我们在其他很多的艺术中，在不同的程度上，都能找出集体性或综合性的特点。所以我们要在构成戏剧的许多艺术的综合中，找出足以决定它的特点的一个主要环节。我们知道，这个环节就是表演艺术，所以戏剧特点的体现者就是演员。

现在我们应该来分析，这个特点具体表现在哪里。这也就引伸出另一个问题：表演艺术的天性是什么？

我们随便举出任何一种艺术，它总是要有“创作的主体”（即艺术家，创作者）和创作产品（即艺术的成熟作品）。但是，为了使艺术作品和世人见面还必须有以艺术手段构成的内容和创作作品所需用的材料。前者称为“艺术的客体”或“艺术的对象”。假如说任何现实主义艺术的本质都是反映现实的话，那么一切艺术的“对象”就都应该是现实。因为只有现实才能给艺术以“内容”。除此而外，艺术不可能有其他任何描写的客体。

关于这一点，别林斯基正确地指出，为了创造出诗的作品，“艺术家的手里就必须有诗意的现实”。

但是并不是说，各种艺术形式的“对象”之间就没有任何

区别。各种不同的艺术在反映现实时，是反映它不同的方面，不同的性质，它们是以不同的理解接受现实的。每一种艺术有它自己的现实范围，而对另一种艺术来说则是不可能达到的。再没有一种艺术，能象音乐那样鲜明地表现人的感情了。但音乐没有绘画的造型力量，而绘画却没有叙事诗的内容那样具体。图画仅能为我们揭示出人类生活的一个“瞬间”，然而它的某一个细节都能使我们看得清清楚楚。小说可以描写一个完整的时代，但是它时时刻刻要求我们的想象力，因为它只能给我们以人或物的语言形象。

假如不是这样，假如音乐仅仅重复叙事诗的内容，而绘画重复文学的内容，那么各种艺术独立存在就失去了意义。它们之所以存在，就是因为它们有不同的特殊任务与不同的独特内容。

到底是什么东西，一方面使各种艺术能够表现现实的各个方面，而另一方面，一定的艺术内容又限制了每一种艺术的表现能力呢？这就是这种艺术所使用的材料，就是它用来创造自己的作品的材料。这种材料就决定了艺术借以反映生活的那一形象的形式（我们也称作形象的语言）。但是，如果说艺术家的语言就是声音、文字或色彩的话，那么自然他的形象思维就应该用声音、文字或语言来完成。这样看来，材料就不仅仅是决定艺术作品的形式以及艺术作品的内容的界限，而且它还能够决定艺术家形象思维的性质。换句话说，材料首先要指出艺术主体（艺术家）活动的性质；二、同时它又去影响艺术的客体或对象（规定一定的内容范围）；三、它能全部地决定艺术作品的形式（即艺术的产品）。所以材料就是各种不同艺术形式特征的主要标志和标准。

由此可见，戏剧艺术的特征同样地决定于它的材料。由于戏剧是一个综合性的艺术，所以它在创作的过程中就要使用多种多样的材料。一切其他艺术都能为戏剧贡献自己的材料。但是我们知道，这些艺术在戏剧中仅仅起辅助的作用，因而它们的材料对戏剧来说没有决定的意义。我们同样知道，戏剧特征的体现者是演员。因而这一特征，也就是说戏剧从根本上区别于一切其他艺术的基本特点，是由表演艺术的材料来决定的。

什么是表演艺术的材料呢？

关于这个问题，我们有一次谈起过，那时候我们讲到演员的材料就是演员的创造。当时我们也谈到，有的人认为导演的材料只是演员的"身体"，另外有些把这个材料看作是他的"心理"。

当确定表演艺术的材料时，这个问题就更复杂了。困难就在于，在表演艺术中，创造的主体、材料、工具和艺术的产品都结合在一个人的身上，不可能把它们分开，现在我们再来看看其它的艺术。在雕刻中，艺术的主体是雕刻家，材料是大理石、粘土和木头。而艺术的产品是雕塑。在音乐中也是一样，艺术的主体是作曲家，材料是音乐声响，艺术的产品是歌剧或交响乐。然而我们在演员的艺术中看到了什么呢？艺术的主体是他自己——演员，工具是他自己的身体，艺术的产品是剧中人的形象——仍然是他自己。最后，用来创造形象的材料同样是他本人。因此，假如我们只说表演艺术的材料是演员本人，那么我们什么也不能说明。必须把这个一般的定义具体化。应该解释清楚，在什么意义上说演员是他自己艺术的材料。在演员个性中，什么东西可以用来作为创造艺术作品（即形象）的材料呢？

围绕着这个问题，已经进行了二百余年激烈的两种派别的斗争。这两种倾向对表演艺术本质表现了两种极端的观点。

这个争论的焦点在什么地方呢？

一部分人认为，舞台表演的天性要求演员在舞台上以真正的感情来生活。另外一派则把他的责任仅仅限于再现人的行为的外部形式。对前者来说，表演艺术的材料必须包括演员的“灵魂”和他的心理。而后者认为这种材料仅仅是演员的形体组织，是他的身体。这样在表演艺术中就出现了两个敌对的派别，斯坦尼斯拉夫斯基称之为“体验艺术”和“表现艺术”。斯坦尼斯拉夫斯基给它们之间的区别下了这样的定义：“体验艺术在每次创造中都尽量重新感受角色的感情，而表现艺术仅仅在家里体验一次角色，这是为了开始认识一次角色，然后就按照他仿造一种形式来表现角色的精神实质”。

必须指出，对于斯坦尼斯拉夫斯基来说，无论是“表现”或“体验”都是一种艺术。这一点很重要，因为在平常谈话中，常常把“表现”看成是艺术之外的一种现象，并把它和“匠艺”混为一谈。

照斯坦尼斯拉夫斯基的说法，匠艺是在停止了创造性的体验及其艺术表现的地方产生的。匠艺演员不会单独地创造角色，他们只会宣读角色的台词，而且是以一成不变的方法来宣读。匠艺演员借着面部表情、声音和外部活动，只能把那仿佛可以表达角色内在的“人的精神生活”的外表刻板化，把那些无生气的人工制造的感情的假面具从舞台上传达给观众。“匠艺”和“表现”的近似点就在于，演员在任何一种情况下，为了在舞台上传达角色的生活，都是用外部的方法。在两种情况下，演员都是“做作”。但是在“匠艺”中，这是一个纯表面

的、演员本身没有体会过的东西，是一种拙笨的形象的摹仿。而在“表现艺术”中，形式是作为演员对形象的感情和全部内心生活体验的结果而出现的。它是受着演员幻想的暗示，然后又被他的情绪抚育起来的，因而它是一种“艺术的”形式。这样一来，也正是因为有了演员一次或几次的“体验”，这就使得“表现”成为真正的艺术。

前面我们谈的这三种表演方法之间的区别，表现在以下几个方面：

体验艺术的演员在每一次演出中，在角色的每一个瞬间，都是过着形象的生活。

表现艺术的演员只是在准备角色的阶段，他才过形象的生活。

匠艺演员任何时候都不过形象的生活。他以对形象的表面的描绘（模仿）代替形象的生活。

由此可见，匠艺是在艺术的范围之外。“体验”和“表现”都同样是在艺术的范围之中，并且在伟大的演员和无数的戏剧体系中都有它自己的代表。

现在我们再回到西欧戏剧中各流派之间发生的那些历史争论上来。首先我们在理论上来分析一下，然后再从实践中了解。表现艺术的主张在著名的法国演员哥格兰①的身上表现得最为明显。

“演员应该掌握自己。甚至当被他的表演吸引着的观众认

①哥格兰(一八四一年——一九〇九年)，法国著名喜剧演员，“表现艺术”的代表，演过莫里哀的很多喜剧，演过博马舍的《费加罗的婚礼》，曾到欧洲和美洲巡回演出。一八八六年出版了他的《演员的艺术》一书——译者。

为演员已经忘掉了自己的时候，他仍然应该看到他自己所做的一切，应该给自己以评价，应该约制着自己……”

哥格兰从这些完全正确的论断中作出了下面的结论：“总之，即使是当他（演员）能最正确最有力地表现感情的时候，他也不应该感觉到这种感情的一点影子”。

有些演员认为，假如你自己没有感觉到这个人，你就不可能演好他，可是哥格兰对这些演员说：“我们应该控诉这些人的自然主义！要知道，假如说为了叫别人哭，演员就应该哭的话，那么这种逻辑就会要求，如果演酒鬼，演员自己就要先喝个酩酊大醉，为了表现一个杀人的场面那就只好请一个会降神术的人来，以便使演员产生杀人的想法，或者最少要请一个提示人①来”。哥格兰最后的结论是：“只有在充分的自我控制的条件下，根据自己的意志表现那些你自己没有体验，你永远不去体验，而且根据你的天性也永远不可能体验的感情时，才能成为伟大的演员”。

哥格兰完全根据这种观点，还解决了演员身上“创造者”和“材料”的问题。他写到：“在演员身上存在的两个自我必须互相分开，但第一自我——观察者应该占统治地位。它是灵魂，而第二自我是身体”。这样看来，照哥格兰的说法，演员的“灵魂”，即他的理智和意识起着创造主体的作用。而演员的身体则是它的辅助材料。曾经有很多卓越的演员坚持过哥格兰的观点（在哥格兰以前和以后都有人坚持过）。十八世纪

①“提示人”在这里是一种讽喻性的用法。从前戏剧中有提示人，也称作提词人。演员最怕提示人，当他在舞台上想着或做着自己的事情的时候，提示人突然说话了，把演员吓一跳。这里借用这个词是说造成演员的恐怖心理。——译者

著名的百科全书派的哲学家狄德罗的《演员奇谈》中，对“表现”派的拚死命的袒护表现得最为明显，这部作品在很多年的过程中都起着“表现艺术”宣言的作用。狄德罗断定说，演员的天才并不是去感觉，而是准确地传达感情的外表的标记，并以此来欺骗观众。“即使是微乎其微的感情，——他写道，——都会使演员变得平庸起来，只有在没有丝毫感情的时候，才能出现出类拔萃的演员。”

另外一种观点说，演员在表演的时候要生活在形象的感情之中。我们应该承认，在欧洲有很多优秀的演员是拥护这种观点的。

莎士比亚要求演员要有真正的“热情”（我们上一次已经谈到这一点），假如现在不谈莎士比亚，我们还可以引证好多年在十八世纪和十九世纪很有影响的论述。一七六八年在《加利克》或《英国演员》一书中这样写到，只有“‘富感情的’演员才能抓住观众”。“当演员什么也感觉不到的时候，不管他怎么装模作样，我们也看得出他是什么也感觉不到”。

十九世纪二十年代的法国悲剧演员达里马① 要求演员首先要有鲜明的情绪，他说：“演员应该有天生的特殊的才能”，因为他的使命就是要“表现那高度紧张的疯狂的热情”。英国著名演员之一盖尔文也是站在这一观点上的：“我简直忍受不了狄德罗所发展的那些理论的责备，说什么演员不应该体验他所扮演的角色的感情。……由于演员的敏感性，表演上的不匀现象是不可避免的。他表演的好坏是由情绪的好坏而定。但是，

①达里马（1763—1828），优秀的法国悲剧演员，十八世纪末叶法国资产阶级革命时期古典主义的代表。 ——译者

一个拥有巨大的主观力量，而且有自己的艺术手段和丰富知识的演员，比一个表演自己所没有的感情的演员，给观众的影响要大得多”。

关于这一点，两位十九世纪末期意大利伟大的悲剧演员罗西和萨尔维尼说得非常清楚。罗西否定了以狄德罗原则为基础的“学院”派，肯定了“自然派”，这个派别主张：“感情与热情的表现，要从演员的内心里直接产生出来”。“我研究了我的角色，——罗西写道，——我分析了它，我留心地倾听了作者给它的语言，细致地观察了它的性格。我就这样进入了它的生活，这简直就好象是我自己的生活，我好象亲身体验了它的一切感情和热情……凡是沿着这个体系走的演员，在演出以前，他就不可能不体验这种激动，因为他将依靠这种激动进行创造，而不是机械地表演”。

萨尔维尼还下过这样的定义：“我认为，每一个伟大的演员都应当感觉到，而且应当确实感觉到他所表演的一切……演员不仅要在研究角色的时候一次再次地体验自己的激动心情，并且在他每次演这个角色的时候，无论是第一次或者是第一千次，他都应该或多或少地体验这种激动心情，无论是在第一次或者是第一千次，他都要以这些东西去感动观众的心”。

俄国舞台现实主义的奠基人史迁普金和俄国文学的奠基人、俄国最有魅力的演员之一连斯基也是这样来看待表演艺术的。史迁普金在给他一位女学生的信中指出，在生活里，有感情丰富的人，也有枯燥无味的人，但他们不愿表露出来，跟自己的亲人谈话就尽量“表示热情”。“因为他们总是心平气和的，很容易掌握自己，所以他们能把自己的意思表达清楚”。“在舞台上也是这样，——史迁普金继续写道，——传达那些

机械的东西是非常容易的，为此只需要理智，——然而他也能够渐渐地接近痛苦或快乐，模仿也能逐渐接近真实。善于同情的演员则不然，他应该变成作者所创造的人。他应该照作者所希望那样去走路、谈话、思考、感觉、哭和笑。前者只需模仿，后者要实际地做”。他接着写到：“假如凑巧给你两个演员，一个很年轻、很聪明，他有高明的伪装技术，另外一个有一副火热的灵魂……假如他们同样献身于艺术，——那时候你就会看到真挚的感情和伪装之间那个莫大的距离。”

连斯基也同样明确地谈到这个问题：“只有当台词象交响乐一样从他那火焰一般的心灵里喷放出来的时候，演员才能显示出充沛的力量，才能掌握着群众的情绪，才能以诚恳的感情充实他所说的每一句话”。

象这样的论述是引证不完的。我们只是拣着比较有说明力的谈了一些。还可以再补充一点，在苏联许多卓越的演员中间，关于这个问题也曾经进行过几次调查。其中绝大多数（百分之九十以上）无条件拥护舞台体验的原则，其中也包括伟大的叶尔莫洛娃。我们还想指出一点，在著名的心理学著作的作者中间，多数是反对狄德罗的观点，反对说不体验他所扮演的人物的演员才是好演员的这种论调。

假如在科学中能够简单地运用多数票来解决问题的话，我们就可以承认，“体验”已经取得了对“表现”的全面胜利。但是我们不能以这种拙笨的方式来解决这多年的争论，而且表现派在这个问题的争论上总想找理论根据来给自己打掩护的。去年有两个非常出色的剧院——华沙话剧院和西欧最老的法兰西喜剧院——到了苏联。前者在创作上取得了很大成就，是按照“体验艺术”的体系进行工作的，后者显然是出色的表现艺

术的典型。

假如我们提出一个问题：中国或日本的古典戏剧是属于哪一种艺术？大概多数人会说，这都是表现的戏剧。然而这种戏剧吸引了全球四分之一以上的人口，是受到人民热爱的。

这就促使我们要把问题讲得更深刻些。

现在，我们尽量摆脱开两种派别的理论的论证，直接地来观察一下他们的创作实践。我们马上就会发现两种奇异的现象：

第一，我们会看到，“体验”派的拥护者们往往是一些在舞台生活中缺乏明显感情的，冷淡和理智的演员。与此相反，表现派的拥护者却都是一些善于以深刻的感情和明显的情绪影响观众的演员。

显然，前者称为体验的东西，实际上并不是体验，而后者却搞不清楚自己舞台精神生活的性质。

在舞台的实践中，也不断出现这样的现象，演员真诚地体验自己的角色，但是没有任何的艺术效果，他在真正的痛苦中痛苦，他哭的时候真正流泪，可是观众仍然是冷淡的。显然，演员真正的生活感情还缺乏一种能够感动观众的品质。

第二，舞台大师们的理论的论述，经不起他们个人实践的检验。实践修正了理论，于是产生矛盾。也许只有狄德罗一个人才摆脱了自我矛盾，保持了完整的顺序，因为狄德罗仅是一个理论家，而不是演员，所以就不会进入与实践的矛盾。如果我们研究一下演员中最显著的“表现”派的颂扬者哥格兰，我们就会看到，当他刚刚从一般理论转到实践工作的时候，他的想法就有了完全不同的方向。他在谈到创造达尔杜夫的角色的时候断定说，一个演员为了成为达尔杜夫，就应该“强迫自己

象达尔杜夫那样走路、谈话、思考、聆听。”他应该“把达尔杜夫的灵魂灌注进自己的身体”。哥格兰要求演员“充满自己所扮演世界的精神”，因为“舞台形象的形体外壳是由人物的内心本质来决定的”。“照形象那样思考”、“深入灵魂”、“充实的内心生活”——这已经不是什么不体验、什么“连一点感情的影子也没有”，也不是“材料”仅仅是自己的身体了。

但是，哥格兰只是在准备阶段，在创造“形象外壳”的阶段，才允许演员的心理和感情参与工作。而在演出的时候，则仅仅限于这一“外壳”的机械地再现。我们再往下听吧，哥格兰要求演员在舞台上要有充分的自我控制，他说：“让您的第二自我（即形象）去笑或是哭吧！让他狂疯到失掉理智的程度或是致命的痛苦吧！但是这只能在永远不会激动的第一自我（即演员大师）的监督下，并且在他预先想好和规定好的范围之内进行”。由此可见，哥格兰是允许（他不认为是必须，但是允许）演员舞台上的情感的巨大力量，只是他还要求演员要作形象的主宰而已。

在“体验艺术”中，也很容易发现同样的矛盾。在上述史迁普金的论述中，响彻着一种完全消灭演员个性的要求，他认为演员应该绝对地和形象融为一体，全部地生活在形象的感情之中。但是后来，当他了解了法国的卓越的技术，分析了自己的实践以后，史迁普金对自己的观点进行了重要的修改：“实际的生活和动人的热情，它的全部真实，在艺术中要表现得特别明显；真实的感情要达到作者所要求的程度，不管感情怎样真实，假如他超过总的思想界限，那就不可能有作为一切艺术的共同规律”。很可能是史迁普金的朋友果戈理和普希金帮助

他转到了这个十分正确的美学立场上来。果戈理是坚决拥护真实"体验"的，他不断提醒史迁普金说，舞台上多余的"敏感"、多余的"烈火"妨碍着他，这是会破坏形象的客观真实的。普希金在他那经典性的关于"灵感"的公式里，表现出这一矛盾的实质。灵感对于普希金来说，不是热情的自然爆发，不是情感的急流，而是意识的集中和提炼，是整个机体达到一个目的倾向，它可以达到深刻的"概念的一致"。所谓"激动"那是另外一回事。"激动"消除平静，平静是美的必需条件，——普希金写道，——激动不要求理智的力量，理智在整体中只能支配某些部分"。如果要给感情以充分的自由，对一个艺术家来说，可能是致命的东西。这就会使得已经给自己的创造规定了深刻自觉目的的英明的大师脱离他的角色。

斯坦尼斯拉夫斯基也非常深刻地了解这一点。开始他是反对舞台上这种"不彻底的体验"的，他主张演员对形象的充分的（精神的和形体的）再体现。但是过了二十五年，在《演员自我修养》一书中，他已经以完全不同的态度对待这个问题。原来，演员在再现形象的时候，他不仅"没有失掉自己"，"而且他非常快乐地注意到自己的体验"。"当我的天性的其它部分还过着别人的生活的时候，他那时的确是自己的一个观众——这种双重心情不仅没有妨碍，而且帮助了创造，鼓励和激发了创造"。

总之就是这样，不管是纯表现派或是纯体验派，谁也不能坚持自己的立场。在实践的过程中他们就和自己的观点矛盾起来。但是也非这样不可，因为这些矛盾没有主观的性质，而是反映着表演艺术本身的客观矛盾。

表演艺术按其天性来说就是矛盾的，因而演员的舞台行为

也是矛盾的。他具有斯坦尼斯拉夫斯基所说的“双重心情”或哥格兰所说的两个“自我”，其中一个是过着形象的生活，另外一个则来掌握和监督它。在这个意义上说，不管伟大的演员们是属于那个派别，而我们可以相信，哥格兰在这个问题上和达里马、史迁普金以及斯坦尼斯拉夫斯基是一致的。

我们再引证一些关于这个题目的论证。上面提到的伊尔文写道：“戏剧艺术要求智慧中的双重性，演员在心迷神往的时候借着它的帮助，可以注意到自己表演的每一个细节”。天才的萨尔维尼也是这样想：“我特别希望大家相信一点，就是在我表演的时候，我过的是双重生活，一方面我在哭或笑，而同时我也在分析我的笑声和眼泪，以便能使它们更有力地影响我想要感动的那些人的心”。最后，连斯基最明确地说出了这个思想：“狄德罗舞台艺术观点中的全部错误的产生，照我的看法，都是由于他承认如果演员身上有了巨大自我控制力量，那就会缺乏深刻的感觉能力。如果他把自我控制作为自己观点的基础，那么他创造伟大演员的定义也就不同了。那就应该是：绝对缺乏感情将和极端的敏感一样，把人变得对舞台毫无用处；一般的敏感加上自我控制造就出来的是一般的演员；而只有高度的敏感加上充分的自我控制——才是伟大的扮演者”。

总之，演员艺术的天性是矛盾的。它不能固定在一种片面抽象的公式中去。连斯基正确地摸到了“体验”和“表现”艺术的支持者之间的那些争论的错误根源。他们全部的不幸就在于，他们都是形式主义地提问题，不是说演员应该有感情（这就是“体验艺术”），就是说不应该有感情（这就是“表现艺术”）。二者必居其一。同时实践证明，“感情”在表现派演员的舞台行为中也会爆发出来，而“表现”也不断威胁着体验

派的演员。争论双方都是把感情看成是一种可以“注入”也可以“抽出”的行为特征。然而感情或甚至“体验”，这是一个非常复杂的过程，它是和人的全部心理活动相联系的。感情在不同的条件下，可能经过不同的发展阶段，它可能有各种不同的力量、不同的细微变化和不同的性质。这一切都迫使人们提出这样的问题：演员在舞台上所体验的感情是否一致。舞台感情与生活感情有无区别，它是否有自己的特点？假如是这样的话，那么它的特点是什么？

这些问题过去没有提出来，这是可以理解的。资产阶级关于人类行为的科学——唯心主义的心理学不可能回答这些问题。它是以二元论的观点看人，以机械论的观点来看人的“灵魂”和“肉体”的，并且把其中每一种“特质”都看作是独立存在的东西。因此，两个世纪来关于演员艺术的争论的总结还是不能令人满意的。它表明，在舞台实践中，没有纯粹的“表现”或纯粹的生活体验。它说明，无论如何不能认为表演艺术的材料仅仅是演员的“身体”。演员的“身体”和“灵魂”（即心理）都是创造形象的材料。难道这能为我们解决表演艺术材料的问题吗？我们只能得到这样一个陈腐的毫不具体的模糊不清的答案：演员艺术的材料就是他自己——演员（包括灵魂和肉体）。我们还知道，舞台生活是双重性的，演员——大师和演员——形象结合在一起。为了接近演员表演特点问题的解决，我们还是注意一下现代的关于人的行为的心理学的材料吧。表演艺术的任务就是再现形象的生活，换句话说，舞台行为就是再现人的行为。现代的唯物主义的心理学是从心理与形体统一的立场上来看人的行为的。当在科学中肯定了唯物主义的巴甫洛夫学说以后，心理与形体统一的原则已经成为一个基

础，在这个基础上我们关于人的行为的概念也突然起了变化。

这个原则到底是什么呢？

人的机体是一个有机的完整的统一体，它的基础是“物质”，是物质的特性。任何的“灵魂”——唯心主义者说它和肉体独立存在，说它能支配肉体，并且能象钢琴家弹钢琴那样随意摆弄它，——是不存在的。在历史发展的一定阶段，形成了人的心理或意识，这是一种高级组织的物质特性。意识反映着周围的物质环境对于人的机体的影响，而在这个机体上所发生的那个过程是一个物质的体系。意识和思想不是脱离肉体而存在的，它们都有自己的物质基础。不是神秘不可捉摸的“精神”在思考，思考的是大脑，它是意识的物质基础。

过了十年以后，伟大的生理学家巴甫洛夫确立了一条基本的原理：“心理活动是大脑皮层形体活动的结果”。

列宁在他的天才著作《唯物论与经验批判论》一书中大大地嘲笑了否认大脑在人的思维中的作用的唯心主义哲学。列宁称这种哲学为“没有头脑的哲学”，并且以铁一般的逻辑证实了“人是借着大脑的帮助思考的”。

在科学中肯定了一元论的观点，它代替了把人分成两个互不相关的部分（“灵魂”和“肉体”）的二元论的地位。世界的统一性——就在于它的物质性。

马克思主义的这个根本的真理也可以作为关于人的理论。人的机体的统一也是在于它的物质性。人的心理、意识和感情都有它物质的根源，都是在物质的基础上产生的。

斯大林在《辩证唯物主义》一文中，对这一心理与形体统一的原则作出了精辟的定义：“当然，世界上确实存在着观念的现象和物质的现象，但这决不是说，它们似乎是互相否定

的。恰恰相反，观念的现象和物质的现象是同一现象的两个不同形式；它们共同存在，共同发展，彼此间有密切的联系”。①

我们要从这个立场上来看，人的行为将会是怎样的呢？

人是在行为当中表现自己的。我们可以这样说，人只有通过行为才能发现他自己的本质。因此，在人的行为中，就必然表现出人的完整的机体的统一，即人的物质生活与心理生活的统一。由此可见，在人的行为中似乎总是有两个方面——形体的和心理的，外形的和内心的，或者象我们常说的客观的和主观的两个方面。这两个方面总是处在不可分隔的统一之中，把它们互相分开是不可能的，它们是互相交流的。不能把人的行为的复杂活动简单化，不能把它归到这两个方面的任何一面。假如把它仅仅归结到物质现象上去，归结到单纯的反射作用上面去，而否认了心理的作用，那么这将是庸俗的机械唯物主义。假如把行为仅仅归到精神的主观的方面去，这就是否定了主观现象的客观基础，这就跑到主观唯心主义的怀抱里去了。在每一行为的活动中，人的生活活动的两个方面（客观的与主观的方面）必定是在整个不可分离的统一中表现出来。人的行为的活动都是心理形体的活动。

因为这个缘故，每一个行为活动大体上可以分为三个基本步骤：

（一）现实中各种具体的现象对人的影响（客观因素）。

（二）在意识中，也就是在人的主观世界里，对这些影响的反映（主观因素）。

（三）在客观上已经表现出来的，人的机体对于现实影响

① «斯大林全集»，中文版，第一卷，第三五一页。

的反应。这种反应是行为的客观方面，然而它总是在主观因素的参加与影响之下才可能发生的。（这是客观与主观两个方面的综合。）

假如把这三个步骤翻译成我们这个专业的语言，那就会得出我们经常研究的舞台行为链子上的三个阶段：

1. 感觉——客观与主观相结合的阶段。在这个阶段上产生对客观影响的主观认识。

2. 判断——对客观因素的主观解释。

3. 行动——主观冲动的客观表现。

这样我们就会看到，舞台行为完全是和生活的规律相适应的。在这种情况下，它的每一个阶段都是客观与主观、形体与心理的不可分割的统一。必须指出，人的行为中的反应是以各种不同的形式进行的，更确切些说，它是以不同的速度，在不同的自觉程度上进行的。行动可能是作为对每种刺激的一瞬间的反应，好象是无意识的纯反射活动那样自动地完成。这时候，判断就和行动同时产生，有时还在它以后，也有一种"冲动性的"行动，它是情绪的推动力影响底下完成的。在这种情况下，判断完成得非常快，这时候主观的过程主要是具有情绪的，而不是理智的性质。最后，行动也可能是深刻的意识的工作和有目的的有意志的努力的结果。这时候判断的阶段就带有自觉和意志的性质，行动成为自觉刺激积蓄的结果，远远地离开了原始的影响。这样，人们就可以长年地准备某一行动，在他一生当中为行动而积蓄力量了。由此可见，上面我们指出来的人的行为这几个阶段是有条件的，是相对的。它们是在各种不同的相互关系、不同的次序、在不同程度的强度上实现的。但是，在每一个行为的活动中，不管是以什么形式出现，必须

有它们的地位。

哪一种性质的反应才是在人的行为中最主要的呢？这便是自觉的、有意志的、能够改变周围现实的那些反应。它们的特点是有具体的动机和一定的目的，因而也就有行动的逻辑和顺序。假如在生活中，对一个人来说，这种理智的有目的的活动是主要的，那么对演员来说它也就是唯一可以实现的东西了。凡是对形象来说是反射的、对演员来说是冲动的行动，都应该分析其因果，使它能为别人理解。然后，演员就应该自觉地、有目的地、有顺序地组织自己的行动，以便能够把形象的这些反射的或冲动的行动再现出来。

因此，演员的行为应该具备理智、自觉、有意志的目的性等特点，它应该和任何人的行为都应遵守的那种规律性完全一致起来。正如我们所看到的，行为的主观方面和心理的方面，在最初的影响和回答它的动作之间占着中间的地位。也正是心理的方面决定了能动性反应的可能性与具体的特点。因而决不能够摘去这个中间的一环，因为这样会拆断一条完整的链子，破坏了正常的生活活动的过程。

我们再强调一下，心理的和形体的两个方面，在人的行为中是处在不可分割的统一的状态中。行为的主观的和客观的两个方面，是一个不可分离的整体。假如你不了解人的行为，就无从理解他的思想和感情，同样假如你不了解他的思想与感情，也无法理解他的行为。

假如现在我们根据人的行为的心理形体统一的理论，回过头来再分析一下演员艺术中两种倾向的争论，那么我们马上就会看到它们的片面性表现在什么地方：表现派认为，只要有了人的行为的外部形式就够了，这就抹杀了它的心理方面。这个

流派把演员的行为机械化了。消灭了它的主观性，这就得出了死板的形式主义的结果。但是仅以机械的形式是不可能表现那些微妙的、能够反映复杂的人的精神生活的精神活动。可以记住个别的手势和个别的表面活动，但不可能全部记住某种复杂的精神活动的多变的表情。如果在某个地方出现了虚伪，它就会破坏演员给予的印象的说服力。假如一个蜈蚣，当他用第五条腿走路的时候，就考虑它的第十条腿或第十二条腿应该做些什么，那么它根本就不能动了。演员也是这样，只有当他抓住每个行为活动的心理形体的整体的时候，他才能达到真实与有机。换句话说，交付给他的细致加工的反应，似乎是无意识地，根据当时那个瞬间的直接暗示在舞台上再现出来。在这一方面，有一个关于驰名的加利克的有教益的传说：在法国有一个很受人欢迎的演员请他去看自己的戏，然后那个人就问他表演得好不好。加利克好象是这样回答的：您表演得非常好，您非常出色地扮演了那个酒鬼，可惜就是您的左腿还没有醉。

假如纯表现派在实践中能一贯坚持下去，那么当他再现现实生活的时候，必定是虚弱无力的。关于这一点萨尔维尼说得非常正确：“不能感觉到他所扮演的人物的演员，就其本质来说也不过是个灵巧的傀儡艺人，他一发动链条和弹簧，那个傀儡就会作出一些似是而非的人的动作，于是乎观众喊道：‘这东西真妙！’，可是如果这个傀儡再是活的，那它就会使我哭或是笑了”。

总之，演员的活生生的人的感情不可能置之于他的舞台创作活动之外。演员的心理和意识也不能从他表演的材料中清除出去。

这样看来，好象是体验派更接近真理。但是，体验派在斯

坦尼斯拉夫斯基体系最后形成以前，人们对它的理解还是有十分严重的错误危险的。以"体验"作为自己艺术基本任务的演员，整个陷入了主观心理世界的包围中。对他来说最主要的就是"感情"，因为对他来说，体验就意味着感受形象的感情。这些演员在创作中的最高享受就是在观众面前过一过鲜明的感情生活。对他们来说，天才的唯一标志就是感受性。他们所关心的只是如何更明确地体验角色的感情，如何使这些感情更有力地感染观众，他们总站在自己那个角色的立场上，而忘记了形象的思想意义。对他们来说，在舞台上最重要的是真正的痛苦、哭泣、愤怒、在热情的熔炉里沸腾，总之，就是浸在自己的体验之中。这几乎成了他们的自我目的。至于角色本身什么样，它的行为的社会意义何在，从演出的政治思想任务出发他应该怎样在观众面前出现，——这对他们来说，是不存在的问题。形象和它的行为的客观价值，它和周围环境的联系，它对客观现实的态度，凡是一切可以称为形象的客观存在的东西，——这一切都是和演员非常疏远的。形象对他来说不是行动着的人物，而是"感觉"着或"体验"着的人物。对演员重要的是形象的孤辟的个性，形象只是作心理现象和它那脱离外部环境的内心世界。巴甫洛夫在批评主观心理学的方法时写道："一个研究工作者假如仅仅限于人的主观体验的研究，那么他必然就会脱离心理过程的物质基础"。演员也是这样，如果他把自己限制在形象的主观体验的世界里，他必然会脱离产生这些体验的客观现实，对客观现实以及形象和周围环境的客观联系估计不足，就会走向直到如今在资本主义国家的戏剧中仍然很普遍的所谓"明星作风"。对明星演员来说，重要的只是他自己本人和他的主观体验。他对布景、装置、总的构思以及其

他的形象则很少发生兴趣。他把一切都放在自己以下，以便更有利于在观众面前表现自己。这样就发生了对生活抱有消极空想态度的、对缺乏明确的思想目的现象抱“客观主义”态度的、就其情绪性质来说是多情善感的或激昂的、就其形式来说是含糊不清的那样一种缺乏行动的艺术。如果说表现派是使形式脱离内容，以它的外部表现代替了内心过程，那么体验派则使内容脱离了形式。它把全部注意力都放在情绪上面去，而忘记了行为的客观的一个方面，因此它认为，如果有了真正的体验，形式就会自然产生。

我们从这些所谓的“心理的”体验派的评论中能够作出什么结论呢？

虽然感情是表演过程的一个不可缺少的组成部分，但它无论如何不能成为这个过程的本质。它仅仅是演员表演的主观方面。假如把感情当作演员创造过程的实质，如果认为它能够决定演员艺术的天性，这就意味着是走上了主观唯心主义的道路。

所以无论是演员的感情或是他的全部“心理”，都不能认为是演员艺术的“材料”。

结果我们就看到，这两个派别——表现派和体验派——在其两个极端的表现中同样都是片面的。一个仅仅依靠于行为的外表的形体的方面，另一个则扩大其主观的“心理的”一个方面。所以无论其中那一派都不能正确地解决演员艺术的材料问题，从而也不能解决它的特征问题。

而我们为了确定这个特别的材料和演员表演的天性，应该把注意力放到哪里去呢？显然，我们应该在没有精神和身体、主观和客观两方面的脱节现象的那种人类行为的活动中去寻找

它。假如说舞台行为是生活行为的反映的话，那么它就应该服从在生活中必须遵守的形体与心理统一的规律。

那么这个形体与心理统一的规律在生活中是怎样表现出来呢？

一个人在生活里不可能在与世隔绝的自己心理体验的世界里存在。在生活中，一个人不可能象一部活机器一样存在，象一部机器那样没有目的、没有意识、没有心理地转动。人的智慧、意志和感情互相之间是有机统一的，和形体的关系也是完整统一的。这个统一是在人的活动中表现出来。在生活中，人不停的行动，并通过这些活动来表现自己（所以出现了作为概括人的行为的定义的"生存活动"这个概念，这并不是偶然的）。任何一个意识的过程必然是在活动中表现出来。心理现象并不是封闭在内心生活范围之中的。一切内心的东西都必然在外部表现出来。

人在活动的过程中不仅是认识和感觉。他在这个过程中还要被周围的人认识并为自己所认识。心理和意识不仅是活动的动力；而他们本身就是在活动中在行为中形成的，而且也只有通过活动、通过行为，才能为客观所理解。

那么人的活动是由什么组成的呢？它使用的"材料"是什么呢？巴甫洛夫卓越地确立了一种研究一切客观现象的唯一正确的方法："对于在复杂的现象中科学思维的基本要求——这是从最简单的东西开始"。这个"最简单的东西"，人的活动的最简单的环节就是行动。行动——这是人的行为的一个细胞，是一个"原子"，在里面综合着思想、感情、意向、目的和动机，并产生出形体活动的物质力量。这不是与外部隔绝的主体，不是感觉，不是思想（象唯心主义的心理学所肯定的那

样），不是“反射”（象庸俗机械主义的心理学所肯定的那样），而是行动，是理智的、自觉的、有目的的，是包括心理成分在内的行动。

假如说人的活动的细胞以及它的“材料”就是行动的话，那么人的行为的舞台表现同样也只能通过行动才可能实现。因此，演员表演的实质就是行动，这不是“感情”，不是“体验”，不是“心境”，不是“情绪”，也不是以表面活动表演剧中人物，而是具体的、有机的行动。因此，创造舞台形象（即演员艺术产品）的材料是行动。演员艺术的特点就在于行动。

这个结论清楚地解决了演员艺术的特点与材料的问题，这是斯坦尼斯拉夫斯基体系最显著的成就。“在舞台上需要行动。行动、活动——这就是戏剧艺术和表演艺术的基础。”——斯坦尼斯拉夫斯基说道。“人的形象——这就是他的行动形象！”戏剧中的一切都是行动，没有行动什么都不能存在。一切都应该通过行动来表现，一切都应该从行动开始，一切都是从行动出发，然后又回到行动上去。戏剧——根据亚里斯多德的定义，这就是发展着的行动。акт 这个字的意思就是行动。Актер（演员）就是行动着的人，剧中人就是行动着的人物，而演员的艺术就是舞台行动的艺术。这里面就包括着演员表演第一个基本的决定性的特征。它的第二个特征，我们已经指出过，就是舞台生活的双重性质。我们已经看到，演员表演的材料不是单独的一个身体或灵魂，而是演员的全部个性，是在行动中得到综合的心理与形体的统一。

但是，演员的个性不仅仅是材料，它也是艺术的主体。它创造出形象，并继续在舞台上过着这种积极的创造性的生活。

演员所创造的形象的思想意义决定于演员的创作个性。进步的现实主义戏剧的演员要积极地实现戏剧艺术的政治思想任务。他的目的不应该是单纯地化为形象，而是要给形象以正确的评价。他不仅仅是以形象的思想来思考，以形象的感情来感觉，它还应该从现代艺术家的立场上，给形象的这些思想和感情作出评价。他的形象不仅应该带来它的主观的真实，而且应该揭示出作者思想的客观真理。演员不能够仅仅是客观主义地变换自己脸上的“面具”，他是先进的社会倾向的表现者，他的创造有着积极的政治倾向性。最后，他还是戏剧创作的思想倾向的表现者。他的舞台生活的积极能动性依赖于戏剧创作本身的能动性质，而戏剧创作则应该在生活本身寻找这一能动性。无可怀疑，也正是社会主义现实主义的戏剧创作帮助斯坦尼斯拉夫斯基把舞台艺术理解为行动的艺术。十分显然，高尔基的“忙于事业的人”已经和契诃夫的“富于幻想”的人不同了，因为那个现实本身就缺乏有效活动的能力。苏联戏剧创作中的人——共产主义社会的建设者——和革命前的祖先断然不同了，他们最善于进行积极创造性的活动。不然的话，社会主义就无从谈起了。演员一方面作为形象生活在舞台上，而同时他又是艺术家——政治家和“人类灵魂的工程师”。除此而外，他还是导演、监督和改进自己创作过程的大师。演员艺术的困难以及它的独特性就在于使这两条生活线索同时并进，而且互不妨碍。

“形象”的想象生活和演员的现实生活，在舞台上应该结合成一个演员和形象的完整的统一体，结合成“演员——角色”的统一体。正象斯坦尼斯拉夫斯基所引用的一个卓越的俄国舞台现实主义者萨多夫斯基所说的那样，应该这样去表演，

能够使得演员和形象中间“连一个针也插不下”，“在这条演员和形象的完整统一的定理”当中，就表现了现实主义戏剧演员艺术的第二个特点。要给它一个简短的定义，就可以说是形象的再体现。

但是现在又产生了一个问题。演员在舞台上过着双重生活，形象的生活要求它的全部心理参加，而不仅仅是身体。这怎么可能呢？难道可以同时体验自己的和形象的两种感情吗？在一个演员身上，他自己的心理和剧中人的心理怎么能和平共处呢？难道可以一方面生活在自己的感情中，同时又生活在别人的感情中吗？这个问题又引起了一点麻烦。现代的精神生理学十分坚持地肯定，一般地说人是不能在别人的感情中生活的。他只能体验自己本人的感情。所以演员们就断定说，如果说他们生活在形象的真实的感情里，这就是自我欺骗，这是过去心理学不发达的结果。演员在舞台上是生活在自己的感情里，这些感情（假如不算各种意外的事件）不是创作上的快乐便是创作上的痛苦，不是由成功的表演给予的满足和高涨，就是由失败的表演所造成的烦恼和情绪的低落。因此，形象的真正“体验”演员是达不到的，如果是这样的话，那么我们怎样来解释“体验”的原则呢？也许它真的不能达到吧？表现艺术的拥护者们是在创造角色的过程中“体验”自己的感情，然后就向观众展现他们创作探索的完美形式，他们这样做也许还是对的吧？也许应该取消“体验”这个术语本身，或者不能在演员表演上运用了吧？也许是象某些人所说的那样，斯坦尼斯拉夫斯基转到形体动作方法以后，就把“人的身体生活”（这是他自己的术语！）变成了舞台行为的本质，而这样他就坚决地走到“表现艺术”那一边去了吧。

总之，在我们面前摆着两个问题：

（一）现实主义的表演艺术是否可以不要“体验”？

（二）如果不能不要，那么体验是以什么形式出现在舞台行为之中？

由于第一个问题已经涉及到社会主义现实主义的美学基础，我们应该在马克思列宁主义哲学总原则的基础上来解决它。

我们非常了解，哲学分成了截然对立的两个阵营。有的人认为，一切事物的基础都是“存在”，而且“存在决定意识”。这是唯物主义者。另外一些人则断定说意识是第一性的，所以意识决定存在。这是唯心主义者。因此每一个哲学阵营都有它自己的认识论（即人们用来认识周围现实的方法的理论）。唯物主义者说：客观现实是在我们以外，不依赖我们的意识而存在的。我们的意识再来反映这个现实，这就是认识。所以我们在自己的意识中可以把这一现实反映到或多或少的准确程度。一切趋于准确的运动，都是由相对真理到绝对真理的运动。正如列宁所说的一样，我们的意识“从不够深刻的本质向着更深刻的本质”不断地运动着。这就是列宁的反映论。唯心主义者却是另外一套做法。对他们来说，意识是第一性的，因此存在就是我们的意识的产物。对于主观唯心主义者来说，没有任何现实的存在。“存在”是由我们的意识构成的。客观唯心主义承认某种现实的存在，但否定认识它的可能，照客观唯心主义者的说法，我们的意识没有办法准确地记录周围的现实。现实也可能存在，但要了解它是什么样的，我们都办不到。所以我们意识的内容总是主观的，仅仅是现实的假定性的符号。要按照列宁的反映论应该是这样：我们的意识是“现实的模型”，

它给客观现实以"镜子一样的反映"。而坚持意识第一性立场的唯心主义者认为不可能有这样的"模型"。在意识中的只能有现实的假定性的符号，只能有一些没有任何现实意义的记号。十分明显，这里就有了很大的区别。当然，任何对于现实的感觉在某些程度上都是主观的。我们除了用我们主观的感觉器官以外，没有别的办法理解现实。但在这种主观的理解中，总是包含着客观的内容，而客观内容是现实所给予的。所以列宁把我们的感觉和表象确定为"客观世界的主观形象"。对于唯心主义者来说，这个客观性是不存在的，他们只承认作为意识状态，而不能决定现实性质的主观符号。

在中国文字里面是方块字（符号），而在欧洲的文字里面，字母就是这样的假定性的符号。方块字或字母都没有什么现实内容。它们只是人们用来表示某种物质或声音的象征和符号。假如以拼音字母来改革或代替方块字，这就是说又出现了另外一种假定性的符号。在音乐中同样也有表示声音的假定性的符号——五线谱或简谱。可是唯心主义者们把我们的感觉、表象和概念都说成是这些和现实没有密切关联的假定性的符号。所以现实对他们来说，仅仅存在于主观形式之中。所以唯心主义哲学把科学仅仅理解为假定性的语言，理解为对世界的"观点"。英国的一个物理学家肯定说，每一种科学的概念都只是主观的"观点"。每个人都能随意选择任何一种观点，所以一切知识都是相对的。另外一个学者举了这样一个例子：您从"窗子"里往外看，你看到两个骑士在路上相遇。但是这并不能证实窗子、道路和骑士真正存在。您仅仅是触动了自己的感觉。窗子、道路和骑士——这是您的感觉的创造，这就是您的意识的内容，根本不是实际现实。为了互相交流方便起见，

人们就用某些字假定地称呼他自己的感受——窗子、道路和骑士。因而这些概念完全是主观的，其中没有任何客观内容。近来在西方兴起了一种时髦的新科学——语义学。这是语言学中研究词的含义的一个部门。于是语义学者们就肯定说，一切社会的灾祸都是由虚伪的语言引起的。马克思主义者杜撰了一些虚伪名词——资本呀、剥削呀、阶级斗争呀、革命呀，诸如此类。这些名词使得群众的意识昏暗起来，把他们引导到虚伪的行为上去，应该干脆把这些名词消灭，那时候一切都自然而然地各得其所，再不会有什么阶级斗争，大家都安居乐业了。由此得出结论：一切事物都不在于现实事实，而在于那些名词和假定的名称。

现在让我们把这些东西转到艺术的领域里来。那将会得到什么结果呢？如果说我们的意识是反映存在着的现实的话，那么艺术作品——我们意识的产物就应该有具体的客观内容，它也应该反映客观现实。

假如说我们的意识不能反映存在，那么艺术作品算是什么东西呢？那它就仅仅是现实的符号、象征或是记号了，那它就不服从任何客观规律了。我“觉得”怎么样或我“愿意”怎么样，我就这样去“表现”。一切都依赖于我的“观点”。对你们来说脸是白色的，而对我来说却是绿色的或是紫色的。对你们来说人就是头、躯干、手、脚，而对我来说，他是几何学上许多立方体的组合。一切都可以承认，一切都是假定的，一切都是不足的。只有我的意识的内容，我的主观的理想才是现实的（这是“超现实主义”）。

这样看来，任何的方法都不能创造出客观反映现实的现实主义艺术。一切方法都只能够创造象征的、抽象的、形式的艺

术——即反现实主义的艺术。

现在我们再回到演员艺术的领域里来。演员创造人的艺术形象，创造人的行为的形象。如果说演员的意识是反映客观现实，那么他所创造的形象应该表现什么呢？它应该表现活着的人的实际行为和他的全部生活活动。如果说演员的意识不能反映客观现实，那么演员的形象又是什么呢？那它就仅仅是人的行为的假定符号，仅仅是表示着某某人的一个外部形式。这将不是一个现实的人，不是演员在现实中的生活，只是以假定的符号传达给观众的关于形象的一种表象。（只有生活在形象里面，才能感觉到它的客观实质。）

于是这里就发生了一个变化，假定性的人的身体生活代替了真正的人的精神生活。假定的符号代替了内容，“符号”代替了活的思想和感情。如果作为形象我是活人的现实反映，那么我也应该把我的现实的人的行为带到舞台上去。如果作为形象我仅仅是假定的符号，仅仅是人的象征，那么我也只能够“表现”给观众一种形式，这个形式仅仅能“装扮”，也就是说只能顶替舞台上的真实生活。这就是“表现体系”。演员不是生活在形象的生活中，只是表面的展现他的形象的表象，并且要把这个表象强加给观众。观众不能和演员一同体验，因为他在猜测到底演员的行为说明什么。如果说观众能够产生情绪，那也不能马上产生，而是在理智地接受了演员的表演以后。

如果说演员所表达的只是适于形象表象的行为的外部形式，那么他不仅容易脱离内容，而且容易脱离开行为的现实主义形式。他可以使用任何假定的符号，那时候他就开始以埃及或上古时代壁画的手法来描绘人，开始在舞台上转圈子，走起

路来，是曲线形的，他的活动仅仅服从于他预先想好的节奏。这样，演员就会变成傀儡，而他的艺术就变成脱离内容的假定的优美动作或音响形式的匠艺。（如梅耶荷德的画面的静止，“无行动状态”，他的台词就象水滴在井底似的声音）。这样一来，不管演员愿意与否，表现派的原则就走上了艺术哲学中的唯心主义和实践中形式主义。

我们知道，这还远远不是说一切表现派的都是形式主义者。他们中间有很多人是为自己时代先进思想任务服务的，是忠诚的和进步的艺术家。他们主观上愿意作现实主义作者，甚至积极地为实现主义进行斗争。但他们的艺术方法本身是有缺点的。这种方法必然会破坏现实主义，陷入形式主义。他们可以努力表现准确的人的行为的现实主义形式，但是，因为他们不能有机和完整地（在心理——形体的统一中）表现形象，所以这个形式是僵硬的，是死板的，缺乏内容的，没有生命鼓舞力的形式逐渐变成没有灵魂的东西，也必定会失真，所以即使这种形式能够按照生活里的行为做出逼真的模型，但它也很快就会从一个活人变成一个没有生命组织、没有血液的骨架。换句话说，它将成为假定的人的符号。这就是说，如果要真诚地愿意表演出有生活说服力的形式，脱离了体验是办不到的。仅仅是假想而实际上不存在的体验的外部表现，必然会简单化、机械化，因而逐渐变成假定的仿制的图案。具有现实主义情绪的美术家的情况也是这样。至于那样有意识地拒绝现实主义，把假定性的戏剧看作是生活的代用品，而不是生活反映的美术家们，他们的艺术从最初起就是死板的。他们的哲学是主观唯心主义，他们的纲领是冰冷的唯美论。他们的艺术是畸形的、是僵尸似的，正是这些东西葬送了梅耶荷德的戏剧。

现实主义的戏剧艺术要求完整的人。假如在演员的行为中，人不是完整的——这已经不是完整的现实主义，这是被歪曲的现实主义，它总是或多或少带有形式主义的倾向。

只有演员直接的、现实的生活行为才能够创造出真正的现实主义艺术。舞台行为的规律，不应该在假定性的唯美主义的标准里去寻找，不能在“假定符号”中去寻找，也不能在形式主义方法的臆造中去寻找。舞台规律应该在生活中人的行为的规律中，在人的有机天性和它自然体验中去寻找。斯坦尼斯拉夫斯基把这种遵照有机天性的规律完成的舞台行为称为“有机行为”。

斯坦尼斯拉夫斯基的功绩就在于此，他从形式的羁绊中解放了演员的行为。体系的价值就在于此，它制定了保证演员舞台有机生活的规律。

这就出现了演员表演的第三个特点，这便是“有机性”，即舞台行为的有机性。这种有机性，只有当演员在舞台上行动，并且他又体验着这个行动的时候，才能够实现。在现实主义戏剧中，演员表演的特点要求充分地反映形象的行为（包括体验）。没有体验就没有现实主义戏剧。

这些体验的性质是怎样的呢？

斯坦尼斯拉夫斯基正确地指出，假如我愿意在舞台上表现人的行为的实际过程，那我就不离开自己本人。我不愿意脱离开我自己的身体、我的外形特点、我的声音、我的感觉的方法、我的思想等等。我有时能够影响我的材料，但这只是说我仅仅从里面抽出有用的东西来。但是我不能用别的东西来代替它。我可以在自己的声音或语调中找出新的色调，但这还是我的声音。我可以找到新的能够刻划形象的活动的变化，但我只

能在自己身上找到它。我可以在自己身上培养起对我说来完全陌生的思想和形象的感情，我可以掌握我不熟悉的形象行为的逻辑，但那时它们就变成了我的思想，变成了我的逻辑。对待感情的问题也是这样的。假如在生活中我同情一个朋友的某种快乐或悲哀，这并不是说我已经在体验他的感情。我以自己的感情体验着其他某种东西，这首先因为我把自己放在他的地位上。我在想象，假使在我的生活里发生了同样的事件，那时候我该怎么办。就是这个"假使"激起了我的感情。我给自己想象得越清楚，我的感情就越强烈。但是，要把别人的思想，别人的感情加在自己的身上——那我办不到。所以人们常说："他人之心，玄妙莫测"。

同样的情况也发生在演员身上。他"同情"形象，魔力的"假使"为他开辟了走向这一同情的现实道路。但是他不能占据形象的身体，不能取得他的声音，不能把他的心装到自己的胸腔里来，更不能把他的思想脑汁灌到自己的头里去。假如演员企图这样做，那他就是模仿、装扮和复制形象，他将会过火地表演，在他身上的生活过程将会就此而终止。

演员不能够以形象代替自己，他是以自己本人的思想、体验和形体条件创造形象。他所体会的是自己本人的感情，这些感情只不过是和形象的感情近似而已。这就意味着"从自我出发"，从有机的天性出发。同时还不是从"一般"出发（"一般的"有机天性是不存在的），而是从具体的自己本人的天性出发。因此，创造的规律应该在有机天性的规律中去寻找。它们不需要"杜撰"，而需要从现实中，从生活中去汲取。斯坦尼斯拉夫斯基体系的力量就在于，它不是一种神奇的杜撰，而是对全世界现实主义戏剧的概括、系统和发展。

正因如此，斯坦尼斯拉夫斯基有权利断定，他的体系对一切时代、一切国家、一切人民的现实主义倾向的戏剧工作者都是亲切的。有人指责斯坦尼斯拉夫斯基，说他这是唯心主义，是反历史主义。这是因为他们不了解，斯坦尼斯拉夫斯基是以人的天性中存在的客观有机规律作为演员艺术的基础。斯坦尼斯拉夫斯基这样说道："我们的艺术的秘密就在于切实地遵守有机天性的规律"。因此，"有机性"的原则和演员技巧的特点是不可分离的。

然而，假如"体系"认为演员艺术的本质，它的天性，就在于遵守生活的有机规律的话，那么这是不是说，简单的把通常的生活行为搬上台去就够了呢？不是的！这是美学上一个大大的错误。唯心主义者说，在舞台与生活之间不应该有什么近似之点，舞台并不是现实生活的反映，而是脱离现实生活的一种虚构的生活。结果他们在形式主义衰退的时期自行消灭了。但是，还有另外一个极端——把生活原封不动地直接搬上舞台。这就一定要走到自然主义的泥坑里去。

演员应该掌握人的行为的有机规律。这并不是为了把它们直接搬上舞台，而是为了理解如何在舞台上运用这些规律。"舞台"——这是一个与一般生活不同的范畴，它为了运用同一种生活规律创造自己的特殊的条件，创造另外一种"规定情境"。规律仍是那个规律，但表现就不同了。巴甫洛夫曾对演员艺术下过一个精确的定义，这完全和体系的原则是一致的："演员的艺术就是人的行为在舞台虚构的条件中的再现"。在这个简短的公式中，有非常丰富的内容。

第一、这里强调地谈到现实的人的行为问题。戏剧就是舞台上的"人"。其余的一切都是辅助性的，都是次要的。

第二、其中要求人的行为的再现。这不是“装扮”（我们前面已经谈到），不是“模仿”，而是真正的再创造。

第三、其中所说的“舞台虚构的条件”，就是指的特殊的舞台条件，在这种条件中，和现实主义比较起来，主要有两点：一是假定性，二是舞台特性——不是为了自己，而是为了观众的行为；是在当众的条件中的行为。而从这两方面又可以总结出两个特点：

（一）预先为他规定的行为——对他来说就是“似乎没有意料到的行为”。

（二）必要的鲜明而清晰的形式——它必须是可以理解、可以捉摸，而且照顾到剧场全部观众的形式。

从此就出现了现实主义美学一系列的要求。这是一个很大的专门性的问题，我们不来详细地谈它。其中最基本的有下列几点。现实主义戏剧是生活的反映。现实主义戏剧的演员是根据生活的规律演戏的。但这种生活是经过他的选择、概括、组织和评价的，他不仅显示出生活的本身，而且要表示对生活的态度。现实主义和自然主义的全部区别就在于此。体系的意义就在于此。斯坦尼斯拉夫斯基给自己规定的任务，可以归纳为下列几项：

（一）了解人的行为的有机规律（“存在的规律”）。

（二）在剧院中规定它们的行动的特点（“舞台存在的规律”）。

（三）在舞台行为中找到实际掌握这些规律的方法。

斯坦尼斯拉夫斯基在这一工作的总结中作出了一个有名的定义，说明了什么是舞台表演，这是对巴甫洛夫那个一般定义的具体的实践性的揭示。这个定义就是：“表演角色——这就是

在角色的生活条件中，和角色完全吻合地、真实地、合乎逻辑地、有顺序地、象真人一样地思索、希望、努力、感觉和行动。”

我们仔细考虑一下这个定义，——思索、希望、努力、感觉和行动。这就是说象真人一样（按照真人所具有的特点），在舞台的条件中（“想着舞台”），“从自我”出发，但又要完全和角色吻合。然后我们应该做些什么呢？我们要表现人的生活活动的全部过程，而不仅仅是它的形体的结果。首先是思想，然后是希望、积极的努力和感觉，最后是行动，这全部的环节，演员不是在家里，不是在排演场，而应该是在舞台上，当着观众的面没有遗漏地进行。演员的一切“内心生活的动力”——智慧、意志和情感——都应该和他的身体一起包括在这个过程里面。随后还要加上一个重要的补充：“在我们的语言里，这就叫体验角色”，这一点很长时间没有被人重视起来。

这就是斯坦尼斯拉夫斯基的“体验”这个概念的全部涵义！但是这根本不是说仅仅象旧“体验派”所主张的那样去“体验”情感。这并不是象人们常常庸俗地当“体验”使用的情感的沸腾。“体验”——这就意味着完整地表现人的生活活动的全部过程，从头到尾表现它的一切环节，从感受，从初次产生思想时起，一直到最后的决定性动作冲动为止。假如你放过任何一个环节，那么“体验”的完整即被破坏。

所以说这一切都是和近代的心理学的观点完全一致的，根据这种观点，人的行为的任何一个过程都可以“体验”。态度、判断、思想、理想——都可以“体验”。感受、知觉、表象——这都是“体验”，因为这都是生活的表现。所以在“体

验”和“情感”之间不能划等号。

感情——这仅仅是“体验”的一个方面。这是周围现实对我们影响的结果；这好象是我们的反应的情绪上的修饰。人没有一种反应不是经情感修饰过的。我们的行为的每一个活动，都是和周围环境的具体的互相影响。在这种互相影响中，机体和环境的关系时常变换。如果它是向着好的一方面变，就产生满足的情感，如果它向坏的一方面变，就产生不满意的情感，在这两种心情上加上“加号”或“减号”，就开始了一切的情绪。这就是说，情感好象是机体中情绪的“温度”，是它这种或那种反应中产生的动力平衡的表现。它是作为整体一个不可分割的部分参加这种反应。所以斯坦尼斯拉夫斯基说不应该考虑感情问题。情感是作为正确的舞台生活的结果最后产生。它是作为正确的生活过程的一个有机的不可缺少的部分自然而然地产生出来。“体验”不应该是情感，它比情感的范围广泛。

梅兰芳先生在他的《我的舞台生活四十年》一书中写道：“……每个戏剧工作者对于他所演的人物，都应该深深地琢磨体验到这剧中人的性格与身分，加以细密的分析，从内心里表达出来……”（除了表达出某些喜怒哀乐的感情之外，——这是比较容易做到的，——演员还应该表现角色的内心生活的复杂的内心冲突。）为了做到这一点，演员应该生活在既定的规定情境之中；他应该忘记自己是个演员。“在表演过程中产生了新的东西，因此在演出中角色的构图也经常有所改变”（也就是说，根据体验的原则，表现出“今天、此时、此地”等等）。

我们的院长欧阳予倩同志在一次座谈中曾经谈到，如果不去体验形象的内心生活是不可能掌握角色的外部构图，也不可

能把形象在舞台上再现出来。

谢罗夫说："外行的艺术家不能够理解，是可以用创造性的想象消灭自我的，好象是具有了与诗人格格不入的个性一样——以它们的身份去感觉、思考和生活。总而言之，创造出与诗人彼此互不相关的独立的人物，也就是说，创造出活生生的、现实的、有血有肉的人物。这些东西就能构成一个具有独特性的客观的艺术家。"

体验——这是许多感受、表象、有意志的冲动、思想和情感的完整的总体，这些东西在演员身上是作为不断变化和运动着的形象生活的巨流而存在的。

"体验角色"——这就意味着正确地、合乎逻辑地、有顺序地通过人的行为的一切环节。"体验"——这就意味着保持思想和行动的有机性。这就是斯坦尼斯拉夫斯基追求的自然"体验"的现实主义。"体验"不能脱离人的"天性"。"理智"和身体都能够"表现"，但"体验"只有人的全部天性才做得到。有意识地、正确地和有顺序地通过一切环节，这就是说把我们全部天性以及它的下意识的感受和不随意的反应都引到创造的过程中去。有机天性的原则——这也就是体验的原则。

演员的艺术——这也就是有机天性以及其自然体验的自由的表现。斯坦尼斯拉夫斯基说过，没有真正的创造性的体验也就没有艺术。各种不同个性的演员确认这一点。"我要不体验，就演得很糟，没有生气"；"如果没有体验的话，我就演得没有生气，没有色彩"；"有的时候可以传达一个赤裸裸的形式，也可以欺骗观众，但对自己来说，印象只不过剩下了四分之一"。这就是一部分伟大演员们的论断，这同样也能够

代表着很大一部分苏联演员的深刻的信念。这就使我们作出了最后的结论。现实主义艺术的第三个特征就在于，它是体验的艺术，而体验就是人的行为全部过程在舞台上的有机再现。伟大的俄国剧作家奥斯特罗夫斯基，也曾给演员艺术这一“规律”下过精确的定义：“演员应该充分地、完整地生活在他所扮演的人物的生活之中”。

我们确定了“体验”在演员艺术中的有机性，再回到以前提出过的问题上面。假如说演员应该在自己身上“体验”形象的生活，自然也要体验它的情感，而人只能在自己本人的情感里生活，那么从这个矛盾能得出什么结论呢？

这个问题非常复杂。他要求引用好多创造心理学和生理学上的很多材料。我们不能十分细致地研究它。而关于演员舞台情感的天性问题还需要专题研究。

现在我们只能就近年来在解决这个问题上所提出的问题，简短地说明一些基本的原理。

正象我们谈过的那样，舞台行为的天性是双重性的。一方面在舞台上是演员——大师，他在舞台上是过着自己的现实生活，生活在自己的现实感情之中。而另外还有演员——形象和他结为一体，他同时还过着另外一种形象的虚构的生活。这种生活在他身上是从自我出发，是根据有机天性的全部规律完成的。但是这种生活不是现实的，而是虚构的。它所消耗演员的情感不是实际的，而是虚构的情感。这些情感和在生活中不同，它带有艺术的或“美学的”性质。艺术的情感不仅仅是演员才有，而是每一个艺术家——创造者都具有的。在伟大的艺术家们的论述中，可以找出很多东西来证明，真正的艺术作品是从他们深刻的情绪生活中生长起来的。有时候演

员在演出以后很难从形象里出来，很难从自己身上摆脱掉形象的情感，而艺术家和音乐家也有同样的困难。托尔斯泰不承认那些“以冷淡的方法，没有丝毫感情”制做出来的艺术作品。他是以特殊的体验来创造自己的作品。“虚构的艺术作品从其外表的成就上来看，——托尔斯泰写道，——不仅不比真正的艺术作品坏，而且往往还要好些；往往虚构的作品比真正的艺术作品更能讨人喜欢，内容也更有趣些，但在千万部作品中只能有一部作品是出类拔萃的，它不是比较好些，而是胜过一切其他作品，就象金钢石与玻璃之比”。这就是由艺术家的体验创造出来的作品。一切伟大的作家都是说他们生活在自己的主角的生活之中。格林卡说，当他写到苏萨宁死的时候，他的头发都悚立起来了。柴科夫斯基为他的盖尔曼的命运哭得几天恢复不过来。普希金有关于这种“艺术”感情的名言：“我为构思流尽了眼泪”。这些艺术情绪的秘密就在于，这种“虚构”和“想象的生活”能够激起艺术家现实的感情。假如艺术家能够把自己放在虚构的主角的地位上去——那他就开始生活在似乎是形象的情感中去。演员就更是如此，他总是借着有魔力的“假使”的帮助把他放在形象的地位上去。演员是表现形象的行为，完成它的举动，实现它的愿望，克服它面前的障碍。最后在他身上激发起他自己的现实的感情，但这种情感又和形象的情感互相吻合。正象一个著名的苏联女演员科恩所说的那样：“舞台情绪纯粹是我的情绪，它是现实的，但是它服从形象的节奏”。这样就出现了演员的“舞台情感”，它完全是现实的，但和生活中的情感不同。我们现在把这个区别中最基本的几点写在下面：

（一）舞台情感是由“虚构”而不是现实的原因激发起来

的。它所注意的是虚构的对象。它的根源是“想象的虚构”，演员又把这种“想象的虚构”变成“舞台真实”。

舞台情感与生活情感不同，它是根据演员的意志而产生，并且受监督的。在生活里是情感掌握人，而在舞台上是演员掌握情感。演员可以根据自己的意志把它注入自己的灵魂，他也可以根据自己的愿望掌握它紧张的程度。演员能够管理自己的情感。他自己能够感受到自己是为自己演奏的乐器。

（二）舞台情感在演出以后就无形中消失了。它能够解放演员的心理，不致于使它发生生理的变化。如果演员的心理被破坏，一直到成为病态现象，那么这就是说，演员在他的行为中超越了“艺术情感”的范围，消除了分寸，越过了艺术和生活的分界线。

（三）舞台情感——是“有选择的”，是消除了一切多余的东西的情感。斯坦尼斯拉夫斯基说：“在角色的‘总谱’中，不应该有一点多余的情感，而只能有贯穿行动所必需的情感。

（四）舞台情感本身没有任何个人的企图，正象契诃夫所说的那样——它是“外在的”情感，也就是说，它是在演员个性以外，大公无私的美学的情感。

（五）舞台情感——不管它的性质如何，它对演员说来总是创作快感的源泉。演员能够“按照自己的意志甜蜜地痛苦”。

我们可以把上述的一切用下列几点加以概括：舞台情感是演员的有机和现实的情感，它们在创作中要通过一个复杂的艺术（美学）加工过程。如果演员在舞台上是生活在自己的真正的生活的情感之中，但不能把它传达给观众，那就是说他的情感没有得到必需的艺术加工。那它们就不是舞台情感。

我们在这里要结束关于表演艺术天性的问题。我们现在简短地总结一下。表演艺术的特征是由下列几个基本因素决定的：

（一）舞台艺术的实质就是行动。表演艺术就是行动的艺术。

（二）行动是人的行为的心理——形体的统一，所以它必然包含“体验”的因素。“体验”是演员的有机天性在形象的舞台生活中的表现。

（三）由于演员的舞台行为带有双重的性质，所以它就是演员和形象不可分割的统一体。有机性不可能在这个统一之外。

（四）演员和形象的统一就决定：形象的全部行为，包括它的情感，都是演员“从自我”、从自己的个性、从自己的创造天性出发而表现出来的。

（五）演员的“舞台情感”一方面是他自己的现实情感，同时它又带有特殊的美学的性质，并经过艺术加工的过程。

（六）演员的全部舞台行为就是把艺术的虚构变成舞台的现实。“表演艺术就是在舞台虚构的条件中人行为的再现”（巴甫洛夫语）。

肯定了这些结论，也许就能够结束关于演员的天性问题了。

但是十分自然地可能产生一个问题：那么我们应该怎样看待中国戏曲艺术的问题呢？它是否也可以列入我们的定义之中呢？应该怎样对待在我们习惯上一般称为“表现”戏剧的那些戏剧体系呢？比如：日本的歌舞伎、法国的古典剧、俄国的古典舞剧等等。要知道，这些戏剧是人民非常喜爱的，它们是艺

术的最高典范。如果说这种艺术不适于我们的公式，这就会产生一个问题：这个公式是否正确呢？而假如我们把这些戏剧列入我们的公式，那是不是歪曲事实呢？

在解决这个问题的时候，首先应该指出，凡是我们所谈的关于演员艺术的天性问题，都是指着现实主义戏剧而说的。对于那些不把反映现实、反映人、反映"人的精神生活"作为自己的任务的戏剧来说，当然，我们的定义是没有用处的。

中国的戏曲是不是现实主义戏剧呢？中国戏曲历史发展的道路说明，其中一直进行着两种倾向的斗争。一种是宫庭贵族的倾向，另一种是人民的倾向。前者总想使戏曲脱离现实问题，以虚构的世界代替现实生活，以满足自己的娱乐和消遣。人民的传统恰恰相反，总是努力使戏曲表现普通人的快乐和痛苦、他们的关怀、他们的愿望和为自己的幸福所进行的斗争。在这种现实主义的和民主主义的内容中包含着戏曲在今天的全部价值。所以戏曲的进一步发展，就必须沿着现实主义的道路进行。

但是，我们能不能把这种使用假定性的语言和假定形式的艺术也称作现实主义艺术呢？要知道，戏曲里面的动作、手势、语调等和生活中的语言，生活中的动作都是不吻合的。

形式的假定性，只要他没有变成内容的假定性（非生活性），就不会破坏现实主义。

假定性是一切艺术不可缺少的品质。没有一种艺术不是在它特有的假定性上面创造出来的。各种艺术形式互相之间的区别仅仅在于假定性的性质和程度。假如没有了"假定性"，那么艺术本身也就不存在了；它将变成自然主义的生活摹拟。假定性这就使自己成为艺术的自我限制；它摆脱现实的某些方

面，是为了更充分地集中到另一方面，这样就更能明显地表现它。雕塑不上颜色，差不多都不给人像雕上衣服，这是为了在它的形体上更好地表现它的灵魂。绘画不使用立体，这是为了通过鲜明的色彩的感受使人感觉出自然环境或人的生活方式的情绪气氛。歌唱或舞蹈是不用普通生活语言或动作的，以便在表露人的紧张情感时不致受到妨碍。然而，无论是雕塑和绘画，或是歌剧和舞蹈并不因此就不是现实主义的了。假定性在现实主义艺术中要服从一项任务，就是以最好的方法来表现现实主义的内容。假定性的形式是表现现实主义内容的一种手段。

十分自然，在戏剧艺术中，它的语言假定性越强烈，它也就越接近表现艺术。话剧的生活形式是在创作过程中建立起来的，甚至在正式演出的时候，很多地方还可以即兴创作，而舞蹈或古典歌剧的预先规定的假定性的形式却必须准确地完成，这就是说，它是带有“表现艺术”性的。

我们是不是有权利说，在这种艺术中还必然有“体验”存在呢？是的，我们是有这种权利的，其原因如下：

首先，我们知道，表现艺术中向来就是有体验的，不过仅仅是在创作过程的初期而已，斯坦尼斯拉夫斯基向我们解释说，真正的表现艺术与庸俗的“匠艺”之间的区别就在于，它是“从活生生的真正的体验过程开始自己的创作工作的”。

由此可见，任何现实主义艺术，都是从演员“体验”自己角色的思想、希望和情感的时候开始的。

其次，在下一步的创作工作中，“体验”仍然不会消失。由于我们现在已经熟悉的，心理和形体在人体上的统一的缘故，体验是不可能消失的。假如一个人的身体还活着，那么自

然他的心理也就会活着。演员也是这样——他的形体行为马上会引起他的心理生活、他的活动和情感。甚至就算他自己想要作一个完全没有情感的人—— 那他无论如何也是办不到的。莫非说他的机体还会完全缺乏"敏感性"吗？那他就不成其为演员了。

伟大的表现派演员们之所以能够存在，就是因为他们把预先训练好的机械地复制出来的舞台形式毫不犹豫地加上了活生生的情感和深刻的精神内容。关于这一点他们做得没有顺序，不正常，往往是不随意的，或者干脆就是由于自己的天赋，由于自己"演员的天性"而做的，但到底还是做了，假如演员做不到这一点，那就是一个庸庸碌碌的，谁也不会感到兴趣的扮演者。

也正因如此，才会发生以前我们所指出的演员在自我评价中的错误。这是一种不随意的没有意识的自我欺骗。演员"在理论上"宣布了自己是"表现派"的拥护者，并且细致地排练自己的角色。但在演出的时候，他的真正的演员天性却不容分辩地把他吸引到自然体验上面去。然而另外一种演员对着体验的真理宣过誓，可是他没有真正的演员天性，在舞台上表现的只是死硬的、冰冷的自己构思的复制。

根据"心理与形体统一"的理论，我们现在知道，**纯粹的表现或纯粹的体验**在实践中是不存在的。这仅仅是抽象的理论，这是两个极端，在这两个极端中间还有数不胜数的各种类型的情况。

在艺术中任何一种"体验"都应该"体现"在一个具体的形式之中。而形式在各种不同的具体情况下又为各种不同的体验补充起来，这就是说，它在某种程度上总是带有表现的性

质。另一方面，任何的形式，任何的“表现”在某种程度上都是可以“体验”的。

所以说演员创作的过程这就是心理——形体各个瞬间的不可割断的一个链条，在这些瞬间中“体验”和“表现”在复杂变迁着的相互关系中交织在一起。

所以斯坦尼斯拉夫斯基一方面肯定体验的艺术，同时他又说不停歇的体验是不可能的。在这种情况下，他又给了“体验”这个字另外的涵义：“情感的集中”。他指出在演出中：深刻的能够抓住情感的瞬间不可能是经常的。而聂米罗维奇——丹钦柯又补充说，在整个一次演出中演员可能总共有五分钟是真正的体验；但这五分钟就可能感动观众，而观众也就为这五分钟到剧院来。伟大的舞台艺术家的技术，他们的表演技术恰恰就在于，他们善于根据自己的角色来分配和管理体验的“电压”。斯坦尼斯拉夫斯基把它称作演员的远景。

因此，凡是我们谈到真正的演员天性的地方，“表现”总是服从“体验”，而且个别“表现”的瞬间并不致毁灭体验的主导作用（“体验的表现”）。问题就在于体验的完整与顺序的程度有多有少。

最后一点，以内心的内容来补充行为的可变形式这一点，就是对于那些不是用特殊形式，而是用一般形式的剧种来说，也同样是适用的。这会更困难些，但必须要这样做。话剧演员是他自己在形象中创造了自己行为的形式，对话剧演员来说，在演出中以精神内容补充形式会容易些。对舞蹈演员来说，因为他的形式是舞蹈导演规定的，所以就困难得多。对于中国戏剧演员来说，由于他的形式是传统流传下来的，个别性比较少，因此就更加困难。但任务都是同样的：形式应该是自己

的，而且已经都在建立自己的形式。在舞蹈中，或是在古典歌剧中，形式应该为演员所掌握。这个复杂的掌握角色的过程，也就是说有机地掌握形式（角色的内容是在形式中揭示出来）的过程，只有在体验的基础上才能实现。所以说把中国戏曲看作是现实主义戏剧的一个特殊种类，这还是对的。它使用的是假定性的训练人的行为的方法，它具有各个体验瞬间的复杂联系。在这个复杂而有机的统一中，体验还是保持着主导的作用。

第八章　舞台空间

戏剧艺术作品——演出是以舞台表现方法对于现实生活中某一个具体部分的艺术反映。为了使生活的过程反映得真实和有生活说服力，那么它在演出中就应该具有现实本身的特性。除了使演出富有表现力和有思想情绪的感染力而外，这些特性还应该达到最大限度的鲜明和集中。在演出中，现实生活应该通过能够鲜明地反映它的内在本质的艺术形象的形式表现出来。

那么，能够说明现实生活过程的条件是什么呢？生活中的每一个现象，都是在一个具体的时间和空间中产生的。它是在一定的它所特有的气氛中，在它所特有的具体节奏中表现出来的。因此，任何舞台事件的过程同样应该有这些方面的具体特征。舞台空间、舞台时间、舞台气氛和舞台节奏——这就是包含着反映现实生活各个必要方面的全部概念。同时，其中的任何一个都具有自己具体的特定内容。舞台空间与时间，舞台气氛与舞台节奏，都是现实生活各种表现的艺术形象的反映。所以它们的实现就向导演提出许多艺术美学和戏剧技术方面的要求。因为这些概念都是舞台表现的基本方法，所以导演就应该清楚地了解这些要求。换句话说，导演专业的一个基本特点，就是要善于掌握舞台空间、舞台时间、舞台气氛和舞台节奏。

我们所说的舞台空间，指的是舞台行动所使用的，而且在演出过程中（全部的或部分的）观众能够看到的那一个部分。

由此可见，舞台空间是受着舞台面积的限制，它的面积不是固定不变的，面积的大小是由演出的戏，为舞台行动划分的区域来决定的。舞台有宽、有窄、有深、有浅、有高、有低，这就决定着演出舞台空间的具体面积和形式。舞台上观众看不到的，用来存放和搬运布景的部分，不属于舞台空间的概念。但是，就舞台空间的使用来说，它却有很大的意义，因为它在很多方面都决定着舞台技艺的条件。

这样看来，舞台空间似乎是具有双重的性质。一方面，这是一个纯物质性的，和舞台行动有关的那么一块地方。另一方面，这又是具有艺术性质和美学意义的一个领域，它也应该成为剧院假定的生活形象的一部分。

一方面，舞台空间应该处理得实际匀称，就是说，对规定上演的剧本的行动来说，应该是合乎逻辑、方便而自然。另一方面，这种“行动”又应该通过演出设计获得具体的造型的特征。在这种双重性中就包含着摆在美术家和导演面前的，在艺术中掌握舞台空间的各种困难。

当我们谈到美术家和导演工作的结合问题时，已经详细地论述了舞台设计在演出中的作用。这些作用有的是由于在表演区开展舞台行动的需要所引起，有的是由必要的形象特征促成的。由于舞台设计能够限定舞台表演所必需的空间，由于它能建立舞台调度的支点，由于它能保证这样或那样的舞台节奏，所以它就要完成行动进程所规定的任务。舞台设计一方面能够确定舞台事件发生的时间和地点，同时它还能具体地强调出行动的思想意义，最后，当舞台设计弄清楚了剧本的风格特点和行动的特殊气氛，创造出对观众的具体的情绪影响时，它就达到了完整的形象处理，即表现演出思想的外部形象。在进步的现

实主义戏剧中，设计的主要任务就在于此。有实际价值的演出设计应该把上述的一切任务有机地结合起来，但其中起主导作用的是演出造型的思想艺术形象。正因如此，所以我们把美术家在演出中的作用称之为“造型导演学”，而把制作模型的工作称之为“演出思想的空间处理”。舞台空间和演出的其他任何成分一样，它首先应该服务于剧本思想的表现，也就是说，它应该得到思想形象的处理。

正因如此，美术家和导演在工作中应该密切地结合。只有共同努力，他们才能有机地完成这个决定着演出命运的创作任务。这就说明，关于美术家在演出中“影响”界限的争论，关于美术家作用过大的争论，关于他贪求权利的一切争论，都是没有合法根据的。美术家在演出中实现的不是个人的，而是共同的任务。他表现的不是个人的创作利益，而是整个集体的利益。他的工作不是由他自己创作的欲望来决定，而是由于对剧本客观材料，对它的主题、性格和风格的认识而决定的。在遵守这些条件的情况下，他的工作才能成为对集体创作劳动的贡献。衡量或企图划分这一工作在共同创作过程中的单独的作用，是不可能而且没有价值的。

用什么方法可以把美术家和导演引导到完整的演出思想形象的处理呢？在美术设计的艺术中，当然也不可能有任何的药方子。演出的成就首先取决于它的不可重复性，它的艺术的独特性，这次演出不同于其他演出。但是，一个戏剧艺术家可能有多种多样的舞台表现方法，按照不同的方法去运用它。美术家运用这些创作手法可能得到不同的结果。有的人可能完全适应社会主义现实主义的任务，有的人则恰恰相反，脱离了现实主义艺术的康庄大道。所以我们应该尽量地弄清楚在现代现实

主义戏剧中作为解释舞台空间基础的原则性的立场和方法。

为了解决这个问题，我们要简单地谈一谈戏剧中整个布景艺术史上的种种造型方法。这可能使我们看到，戏剧中造型艺术新的原则和方法的制定是怎样和新的演出任务结合起来的。演出设计逐渐具有新的作用，舞台空间也就越来越具有新的意义。

假如我们考察一下欧洲古代戏剧——古希腊戏剧，那么我们就看到，它的舞台广场仅是一个供人表演的地方。上古时代的戏剧还没有我们所理解的“舞台”，也没有使用过布景。一个圆形的广场，中央有一个高起的小台，这是为唱赞美歌、跳舞和演员行动用的。后来，由于剧情的复杂化，又在广场上建筑起一个高台，并有到台上去的台阶，这是供合唱队出入场用的。过了一个很长的阶段以后，出现了个别的布景设备，它就把剧情发生的地点具体化了。由此可见，古代戏剧的舞台空间起了一个最基本的作用：表演场为完成行动而服务。中国古典剧的舞台和表演具有与此完全相同的意义。中国戏几乎同样不使用布景，而只是为舞台表演划出一块特定的地方。这块地方演员可以随心所欲地变成战场、湖泊、鲜花遍地的草原，变成庙宇或高山等等。但这都不依靠布景的帮助，只依赖于演员表演的力量。这里舞台也仅仅是供表演用的地方。对于这个空间的使用（“舞台调度”）完全为行动的意义和逻辑所支配。假如再看一看中世纪神秘舞剧的舞台，我们就会看到，那种情节的复杂性，参加演出的人特别多，于是就要求更加准确具体的行动地点。一个城市的大广场上已不仅是一个表演的场子，而开始成为发生事件的地点了：在这个广场上已经搬上了表现“天堂”、“地狱”、庙宇、住宅以及其他和故事有关的地点

的“布景”。

在后来一个时代（文艺复兴时期），戏剧成为上流社会的东西，逐渐由教堂和城市广场搬到一个专门的场所，一般的是到宫廷和旅馆里面去了。戏剧创作中经常把剧情从这个地点移到另一个地点去。由于这种戏剧创作的要求，就出现了一个新的舞台类型，这就是大家所熟悉的所谓莎士比亚舞台。莎士比亚舞台的舞台空间分为三个部分，即舞台后部、舞台中部和舞台前部，这就有了经常变换行动地点和把它的标记具体化的可能。

这个时期在意大利出现了一种新的剧场建筑类型。这就是所谓“分层”或“包厢”剧场。这种剧场是作为宫廷贵族剧场而出现的。以后按照这种类型建筑了长备的职业剧场。这种新的剧场类型基本上保留到我们的时代，它在戏剧事业中进行了一次巨大的革命。剧场已经是一种室内建筑：舞台空间就被台口与前幕和观众席隔开，它的形状好象是一个大的照像匣子。幕布创造了处理复杂布景的条件。布景设置在舞台的后部（天幕）和两旁（侧幕），而不久以后也设置在顶部，与所谓顶幕相似，它和侧幕装置在一条横线上。这就是所谓侧幕舞台，我们多数剧院都是这种舞台。绘景技术的成就，特别是透视学的发展就有可能在舞台上达到十分复杂的造型的效果。舞台可以由低矮的破烂的窑洞变成富丽堂皇的宫殿，可以由一个乡村的小小的院落变成大城市的大广场，在舞台的空间里可以表现城市的全景，可以表现海洋中汹涌澎湃的巨浪，可以表现高耸的峡谷和山岭。（例如巴拉基奥、谢利奥、冈查哥等人的布景）

我们已经谈到，舞台空间在不同的演出中有不同的使用方法，因而它的面积也是可变的。自从侧幕舞台和立体布景出现

以后，这种“可变性”就更加扩大了。随着舞台行动实际空间的改变，也扩大了我们对这个空间概念的可变性。由于新的造型技术的发展，虽然场子还是那个场子，但我们的理解却时常改变。这样在戏剧中就出现了一个对于舞台空间新的处理原则——即舞台“幻觉”或“幻觉性”的原则。

上古时期和旅馆（莎士比亚时期）演出的导演，还不能使群众在舞台上看到与表演场不同的东西。他仅能做到以简陋的布景方法把动作地点在一定程度上具体化，但不能超出舞台面积的范围。镜框舞台可以比较自由地处理舞台面积，而透视画景则可以把任何空间的幻想搬上舞台了。剧院有了充分的条件表现行动的地点与时间了。舞台照明设备的发明同样也帮助了舞台行动。由于舞台照明设计的发明，不仅用绘画的手段，而且用灯光的手段也可以在舞台上表现白昼和夜晚。但是，新的空间技术的意义还不仅限于此。一切绘画手段，而首先是色彩影响作用的使用，透视结构的无限本能以及舞台照明的表现力，——这一切都可能对观众发生一定的影响，并可能创造出演出的情绪气氛。这样，舞台空间就成为完整的绘画和造型形象的体现者。但是，应该指出，在这个时代，绘画的表现手段与其说是服务于演出的思想形象处理，倒还不如说它纯粹供观众玩赏。所以著名的透视舞台设计家之一冈查哥称绘画戏剧为“眼睛的音乐”。戏剧中透视舞台绘画的掌握也有它相反的一方面。只要演员的立体的实在的身躯一碰破了那个幻想的平面画布，那个想象的布景就无法保持下去了。

所以演员总要和布景保持一定的距离。演员被布景包围着，但他却不能在布景中表演，他不能把这些布景应用在自己的表演上。布景和演员各自独立存在，互不相干。布景起着绘

画形象的作用，并标志着行动的地点，但是和演员的行动无关，而演员的行动在台前部进行，也不依靠布景。布景是为观众而存在，为观众（而不是为演员）建立视觉的幻觉。演员的行动因受着条件的限制而贫乏化了。演员只能在台前部分找一块空地，也就是说，找一个假定的、没有任何现实生活痕迹的地方行动。这就不能不引起新的探索，特别是当歌舞剧开始把它的主导作用转到话剧方面来，让位于现实主义的戏剧创作和广大的民主观众的时候，演员为了他的舞台行动，需要现实的环境，需要实际的物体。舞台上需要的不是绘在景布上的豪华的宫殿和公园，而要求表现资产阶级生活需要的现实生活条件。后来，逐渐出现了所谓"内景"，就是围起三面墙、有屋顶、有门窗的布景（例如十九世纪的内景）。

房屋里布置满了现实生活的摆设。这样，演员的行动完全是在真实的有实物的环境中进行。为他建立了方便的支持点和有生活色彩的舞台调度。同时，行动的时间与地点就可能达到准确具体，甚至达到表现细致的风格特征的程度。

但是，内景在舞台空间的处理中只能解决一方面的问题，只能解决所谓"室内"的问题，也就是说，室内陈设的问题。那么假如动作发生在"室外"，演员又被抛在舞台的一个空场上，又被他不敢接近的画布包围起来。因此，大约在十九世纪的末期，开始发展三面景，即立体景或硬景。这就可能在舞台上，在任何条件下建立具体的物质环境，装置各种复杂的建筑物，从秀丽的凉亭或院内的贮水井一直到灯塔、庙宇和需要复杂技术的建筑物。（例如：莫斯科艺术剧院的《铁甲列车》和肖伯纳的《凯撒与克洛波特拉》）。

硬景的发展有一个时期在舞台上大量使用复杂的建筑物，

当时甚至请建筑专家来充任演出设计（例如《林茨·雅库洛娃》、《火神的未婚妻》）。

舞台空间的建筑处理主要是用来创造真实的物质环境和准确的行动地点的标记。除此而外，建筑性的布景丰富了舞台上创作条件。硬景提高了美术家在戏剧中的作用。它为美术家直接参加舞台行动创造了有利条件。它给美术家规定了更加具体的导演任务，并且在他和导演的关系上创造了新的特点，最后，三面景的结构，特别是当它和画景结合起来的时候，就可以作出完整的形象处理。应该指出，硬景和天幕画景，特别是和侧幕的结合，往往处理得很机械。在这种情况下，它就破坏了舞台的透视和应有的规模，给演员创造出容量不相称的环境，破坏了完整的印象。但是当美术家能够把绘景和硬景统一为完整形象的时候，舞台空间设计中现实主义的创作原则就开始形成了。在这种情况下，演出的造型处理已不限于脚灯地区的范围，而且能够使用整个舞台的面积了。

在十九世纪到二十世纪之际，戏剧中新的处理舞台空间的方法得到推广，这种方法被称作构成主义。构成主义的出现是由戏剧历史发展的逻辑上一系列的原因促成的。

一方面，出现了一种新的更富有行动性的戏剧创作，代替了心理剧。有必要在舞台组织大量的细节，迅速地变换行动的地点。军事题材、战斗生活以及生产过程搬上舞台，——这一切都要求科学地划分和灵活地掌握舞台空间。演员的表演中，也发生了一些与此有关的变化，这时的演员的表演已更加积极有力，就其舞台活动和舞台调度来说，已经逐步的复杂化，因而它就要求建立真实的环境，以便舒服、轻松、有表现力地发展演员的行动。所有这一切，在一定程度上都使得戏剧中逐渐

积累起来的对于现有设计体系不满的情绪更加尖锐化了。我们谈到过，画景体系根本不能帮助演员行动。这个体系在二十世纪初叶，在“艺术世界”俄国美术家集团的创作中得到飞跃的发展，但同时它又走到一个绝路上去。这个集团的美术家创造了非常精细的绘画结构，他们用华丽耀目的服装去衬托布景。他们常常以绘画的手段天才地鲜明地处理演出形象，但是，这一切都脱离演员，演员被这些豪华的盛装压得喘不过气来。舞台变成一个大型的绘画展览厅。在华丽壮观的外貌的诱力下，行动完全失去了能动力。有时美术家创造的非常微妙的气氛和行动没有一点联系，它自己孤立地存在，成为一种消极的直观和唯美主义的产物。剧本的思想目的、行动的力量、演员在舞台上的内心生活，这一切经常是作了绘画完整印象的牺牲品。这只是演出的华丽的剧装，在这里演员的灵魂、身体和行动，都无望地消灭了。

而侧幕派照旧使人感到在平面画景和演员立体身躯之间的那种矛盾（例如“艺术世界”集团美术家们萨布诺夫、苏杰依金、库斯托基也夫、柯罗文等人的布景）。

另外一个流派，就是推广内景和立体景的那一派，同样不能满足新的美学上的需要。以大量的室内设备、家俱和各式各样的装饰品填满了室内景。这种情况就退化为虚弱的灰色的自然主义。与其说舞台空间为演员行动服务，还不如说它是为观众创造原样的生活真实。更严重的是，形形色色的立体建筑材料堆积在舞台上，同样也是企图把生活原封不动搬上台来。美术家总是千方百计地模仿生活，而很少想办法表现演员的行动。

这就引起一个新的趋势，就是要使舞台摆脱开建筑材料和画布的猖獗势力。舞台空间应该归演员支配。它应该为开展行

动、为演员表演、为创造丰富的有表现力的舞台调度的构图而服务。

但是，这些本来正确的一切想法却作出了荒谬、抽象而又机械的结论。一切绘画、一切造型手段和一切刻划形象的方法，都从舞台上清除出去了。这一次戏剧中的“革命”，是以一部分“左翼”戏剧活动的虚伪的美学方针作为依据的，他们不加批判地接受了颓废的小资产阶级的艺术思想。他们认为，凡是带有美丽动人成分的东西，凡是可以达到美感的满足的东西，一律都是和无产阶级敌对的封建艺术观点。这个流派把文学、建筑和其他艺术都抓到自己手里来，而上述情况是他们在戏剧中的反映。这个流派即所谓构成主义，它否定任何美学，而只承认目的。它的代表在苏联时期又和一个名叫“左翼战线”的集团结合了起来。他们只承认没有任何“美”的实用建筑。对他们来说，美学的理想只是舞台的装置，只是机器。叙事诗和一般艺术色彩浓厚的形式，都被排挤出文学领域，只宣传特写和杂文。在绘画中，宣传画的统治代替了“罪恶的”油画。在音乐中只承认机械音乐。而“美”则作为封建残余从艺术的领域里驱逐了出去。以目的性代替了美的地位。在舞台上只能布置有目的的，能够直接服务于演员行动的东西。所以他们主张取消侧幕，取消一切装饰物，取消服装，用“工作服”来代替服装。仅仅留下景架、平台、台阶来为演员服务。而且这些东西，一定要保持原色，因为一涂上鲜艳的颜色，那就变成修饰的成分，变成唯美的举动。这就是所谓“纯构成主义”。舞台空间装满了立方体的台阶、平台、桥梁和斜坡，以便灵活地开展个别演员的活动。这些结构不能表明任何的行动地点。它不能创造出任何艺术的形象。它们都带有功利主义性

质。舞台空间的唯一作用就是作演员表演的场子。剧场循环了一周，又回到原始时代去。（例如波波娃的设计《慷慨的乌龟》、《速度》和《萨拉曼克的山洞》等）。

纯构成主义体系的立场，在戏剧中没有能够坚持很久，因为它是和广大观众的要求背道而驰的。观众看不明白行动的地点和时间；赤条条的舞台积满杂乱无章的立体景，这就引起一种凄凉的反美学的印象。行动的现实主义的意义完全消失，代替它的只是不能停歇的舞台活动的力量。最后，（这一点很重要）剧场失去了艺术形象，失去了思想情绪影响的能力。戏剧艺术已经不是社会意识形态了，因而也就在政治上解除了武装。这样，从门口赶出去的唯美主义，又从窗子里钻进来。外部修饰的唯美论被空洞形式以及实物欣赏的唯美论取而代之。大部分构成主义者都否定一切形象影响的必要性，并把它驱逐到演出以外去。这些人也承认观众情绪形象影响的必要性，但是他们认为，这仅仅表现在行动的节奏中。舞台空间的处理仅仅是在舞台开辟一块地方来表现剧本特有的行动的节奏。这是对节奏的一种纯外表的机械的理解，它是通过外部活动的构图来表现的。（例如阿皮阿的布景）。

广大的观众对构成主义的公式化和概念化的反抗，迫使这个学派的维护者们作了一定的让步。减少了一些无对象的建筑，出现了一些假定地表现某一个行动地点的设备。有时候这仅仅是一些个别的暗示，仅仅停留在暗示某些行动地点的地步。（例如：《慷慨的乌龟》或《礼拜回来的人》）。有时候这种装置也带有具体的造型性质，能表现铁路、桥梁、轮船以及某些工厂或矿山里的建筑。苏联戏剧创作的新的主题，日益发展着的生产主题促进了它的发展。

这样一来，有实物的（或造型性的）构成主义就代替了无实物的构成主义（或纯构成主义）。

最后舞台装置开始和某些画景、立体景和平面景结合起来。这一种设计方法被称为合成构成主义（如：费特尔·日罗福莱——日罗福尔的《杜朗道特女皇》，阿吉莫夫的《毁灭》的布景）。

虽然构成主义开始允许加进造型的成分，因而某些“形象性”的成分又回到舞台上来，但这种设计方法，在原则上毕竟还是有缺点的。它的基础是把舞台空间解释为表演的场所。而现实主义的观点，如把它视为行动的地点、创造生活的气氛、形象地解释现实等，不是全部被抹煞，便是把它放在第三位。外部活动的公式代替了复杂的现实生活。具体的环境为空洞的形式所代替。舞台的表现力贫乏化了：舞台空间不过只是空间而已；一切幻觉的成分都被赶下舞台。构成主义的方法和现实主义戏剧是完全对立的，然而它也仅仅是舞台史上一个短短的插曲。但是，不要以为它过去以后，就没有留下一点痕迹。它有过非常有趣的实验室，在里面进行过各种演出方法和各种舞台材料的试验。它提出过许多原则性的问题，并且总想把创作思想归结到他们的理论上去。现代戏剧，在反对构成主义倾向的斗争中逐渐地对这些问题作出了结论。

从我们这个简短的叙述中就可以看到，各种不同的设计方法不仅仅是美术家或导演的个人兴趣问题。其中总是表现出一定的对于舞台空间的理解，而这种理解本身就是和一定的对于整个剧院的任务以及对舞台设计部分的理解紧紧相联系的。设计的方法总是表现着美术家和导演对于戏剧任务的思想及美学的观点。所以，设计的方法总是一定的认识舞台空间的原则。

因此，不应该从主观的兴趣，而应该从戏剧美学的原则立场上对它作出评价。

对于舞台设计中这许多学派的简单分析向我们表明：

一、当它为了完成设计的一部分任务，而放弃了另一部分任务的时候，它就会陷入片面。

二、当它忘记了现实主义戏剧中舞台空间的主要任务，而将次要任务代替了它的地位时，它就会陷入创造的绝境。

什么是演出设计要完成的主要任务呢？关于这一点，我们已经谈过了。它首先要起思想的作用，它应该表现演出的思想。因而演出的思想应该在设计中得到艺术形象的表现，而这种表现是以造型的手段而取得的。由于演出是一个行动的过程，所以演出的造型形象大都是由很多画面构成，每一个画面都有它自己的空间造型的处理，然而它不是孤立的，而是和其他画面相联系的。它们集中起来共同表现行动发展的过程。它们要服从统一的思想任务，表现统一完整的演出形象。因此，演出的空间处理不是单纯的修饰或舞台的“衣裳”。它不仅仅是演员表演的“背景”或行动区域的创造。这不是能够说明某些行动地点与时间的个别画面和个别场面的创造。它首先是完整的现实主义的演出形象的创造。它通过对观众的情绪上和思想上的影响来揭示剧本的思想意义。为了达到这一点，美术家就应该和导演一起尽可能深刻地深入到剧本中去，感觉它的风格特性，理解作家思想的“核心”。为了达到这一点，美术家和导演应该共同了解冲突的实质、事件的气氛和心理体验。为了达到这一点，他们把自己的创造性的努力融合在一个思想艺术的构思中去，以便以高级的造型手段表现剧本的内部形象。这就叫做从事于“造型的导演学”，就是说实现自己对剧本材

料的深刻的主观"体会"，以便在设计中表现剧本思想概念的本质，正确地揭示剧本主题及其心理特性。这就意味着寻找能够揭示演出内容的演出空间形式。这就是说要善于"在空间中"思考，也就是说要使舞台成为表现思想构思的工具。

那么，社会主义现实主义的现代戏剧是用什么方法解决这一任务的呢？

我想，在我们亲眼看到的实际的创造过程中，可以指出几个比较具体的原则：

（一）导演和美术家应把舞台空间看作是建立完整的演出形象的整体。他们可斟酌情形缩小或扩大舞台空间的范围，但是要永远记住：在他们面前的不是舞台地区的一些个别的孤立的部分，而是完整处理的统一的整体。

（二）现代的现实主义戏剧不断地摆脱各种类型的对布景的偏见。关于在画景、立体景或装置建筑之间，去争论到底哪一种更接近现实主义，这本身就是形式主义的。所以要把布景划分为平面画景和立体装置建筑，同样也是形式主义的。这不过只是说明材料特征和准备布景方法的标记而已，这决不能说明演出的思想形象的意义。布景的现实主义性质不是决定于它的形式或风格，而是决定于它在演出中所起的作用。

所以现代戏剧对于室内景、立体景、天幕、画景、硬景、幕布、真实的造型方法以及在某些细节上的假定方法等等，都是同样使用的。

现代戏剧使用这些造型手段的原则就是：它们都应该服从于思想构思，都应该是创造现实主义演出形象的工具。

（三）现实主义演出形象的创作要求：在多种多样的个别的处理手法中，要有一个具体的方法。不然，在使用这些形形

色色的造型手段的时候，就会跌到无原则的折衷主义的泥潭里去。这个方法就是舞台空间具体的立体性和幻觉性有机的结合。

戏剧中最主要的是演员。演员是物质的，也是立体的。演员在舞台上的行动也是物质性的。所以它们就要在立体的空间中完成。由此可见，演员周围的一切舞台环境，也就是说一切舞台空间都应该是三面的，是立体的。

正因如此，现代剧院又把“幻觉性”运用到舞台上来。“幻觉”和物质性的造型成分结合为统一完整的形象以后，就扩大了舞台空间的能力。它不但扩展了舞台空间的面积，而且使它更易于明显地感受了。

全部问题就在于，“幻觉性”不要破坏立体性，不要使自己的“平面的”假定性和演员的“绝对物质性”以及他周围的立体矛盾起来。

“幻觉”的任务是加强对舞台空间立体的印象，加强它的容量感，加强视觉的真实感。“立体感”和幻觉、装置和绘画的有机结合，就是在现实主义戏剧中创造完整的造型形象的基本方法。

演出造型形象这一完整性的基础是什么呢？用什么方法才能达到对空间的立体处理和幻觉处理的统一呢？是否有一个原则，能把这个矛盾的两个方面引导到协调统一呢？是的，有这样的原则，这就是绘画性的原则。承认了幻觉性的现实主义的造型力量，这就使得绘画回到舞台上来。但是它回到舞台上来不是单纯地为了表现某种风格或绘景的技术，而有更广泛的原则意义。绘画——这就是颜色和色彩。绘画性——是以绘画手段，就是以颜色和明暗描写的方法创造完整的形象。所以这还

远远不是说，一切用颜色画出来的布景都具有绘画性的特性。画成的树、灌木丛或室内景，它们唯一的任务就是要尽可能逼真，而没有任何的绘画性。透视的天幕或表现地方特色的城市风景画，和实物比较起来，在舞台上可能就象是古老的模型。与此相反，硬景、立体景和设计中装置的部分可能处理得很有绘画性。这是在下列的情况下发生的：它们已包含在统一的绘画形象之中，它们已成为这个形象的有机部分。假如你不破坏形象处理的完整性，你就不能把他们去掉或是改变。关于这一点在阿·维·雷科夫的文章里说得非常正确：

“关于绘画的问题，在戏剧中应该研究得特别仔细些。在讨论伟大的戏剧大师戈洛文和柯罗文的作品时（他们的确对剧场布景作了真正的处理），有时候人们说这两位美术家的主要功绩，是他们画了布景，而不是安装了布景。这简直是天大的错误。柯罗文和戈洛文的功绩在于，他们把舞台上的一切（天幕画景、室内硬景、立体景、服装以及扮演者的化装）都处理得很有绘画性。换句话说，柯罗文和戈洛文的布景之所以富有绘画性，不是因为他们把景画在布上，而是因为他充分而正确的以绘画的手段处理了布景……。

“因此，必须向伟大的戏剧美术家学习那种立体绘画和平面绘画的卓越的结合”。（例如戈洛文、柯罗文、德米特里也夫、阿吉莫夫、拉比诺维奇、雷科夫等人的布景。）

这就是作为创造完整形象方法的绘画性的原则。它比“幻觉性”的概念广泛，“幻觉性”仅是它的表现手段之一。它也比绘景技术的范围广泛，因为它还要把技术和立体的舞台空间统一起来。

所谓“绘画性”这就是社会主义戏剧的先进美术家们广泛

采用的方法。这个方法为具体的戏剧美学原则规定了稳固的范围，并且可以在这个范围之中发展多种多样的个性方法。绘画性原则的掌握，要求美术家要有使用和统一空间造型手段的个别成分与因素的专业能力。要求导演要有这一方面的知识，要认识它们的作用，并要善于在与美术家的共同工作中使用这些因素。其中最基本的因素——就是部位划分、色彩和光线。它们统一起来就构成完整的空间结构。我们在关于美术家在戏剧中的地位的一讲里，已经对它们作过简短的说明。至于对它们更细致的了解，将来在导演和美术家共同设计演出的实际工作中再去进行。

第九章　舞台时间与舞台节奏

一、舞台时间

在艺术学中，各种艺术的分类不仅仅是根据它们的材料和形象的特征，而且有时候还要根据作品的形式来分类。在这一点上，时间的艺术和空间的艺术就分得十分严格。在空间艺术中，包括建筑、绘画、雕刻，就是说，其中所包括的主要是造型艺术。这些艺术的作品（艺术建筑物、图画、塑像）不可能脱离具体的空间而存在，否则就不能被别人理解。观众接受这些作品是迅速地在一个完整的印象中完成的，因此，并不要求很长的时间。时间的艺术则恰恰相反，它是不选择任何具体空间的。文学、诗歌、音乐的作品都不受空间的限制。然而他们都需要有时间的发展，它们的结构是在一定的时间内完成的，而对它们的理解也需要在一定时间中的延续过程。

但是，也有某些艺术却具有这两种因素——一方面需要空间，同时也需要时间。舞蹈和电影就是在时间和空间中同时发展和被人理解的。戏剧也是这种空间和时间统一在一起的艺术。仅仅根据空间或时间的标志来划分艺术，实际上这是形式主义，对于理解这种或那种艺术的实质来说，是没有多少帮助的。但是从技术过程的观点上来看，从掌握技巧的观点上来看，它却具有自己的意义。艺术家需要分辨清楚，每一具体作

品的结构是在时间中或是在空间中完成呢，还是在两者中间同时完成的。这样，在艺术家面前，就出现了各种技术上的问题。掌握艺术作品的结构，这不仅仅是了解基本的结构原理，而且要善于在具体的时间或空间的条件下使用这些原理。

所以对于导演来说，舞台时间的问题和舞台空间的问题是同样重要的。

演出是在时间中进行的。它是由一连串的复杂的细节组成的，这些细节应由贯串行动的生活逻辑连接在一起。演出应该使观众把它作为一个完整的统一体，作为不断发展着的统一的行动来接受。这一点只有当正确地组织了演出时间的时候才能实现。行动应该这样发展，要使得它的每一个环节只能占它所必需的时间，不能多，也不能少。导演所使用的舞台表现的方法，在行动的每一个环节中应该顾及到，不要使它破坏了演出中必需的时间进程，与此相反，应该帮助它完成。应该这样安排观众的注意力，一方面，不能叫它落在行动进程的后面，不要以过多的对象加重注意力的负担，另一方面，也不应该使观众的注意力跑到前面去；在行动已经停止，而注意对象使观众感到没完没了的时候，就会发生这种情况。导演应该有顺序、有目的地根据贯串行动线来引导观众的注意力。为了做到这一点，就必需使每个瞬间都要有明显突出的注意对象，其他次要的注意对象应该来衬托它（而不是破坏它）。它在一定时间内，占有严格的它所必需的地位。这一切都说明，掌握舞台时间在导演专业技巧当中是一个非常重要的组成部分。

无论是舞台时间和舞台空间都具有假定的性质。有时候可以把它理解得十分绝对和实在。当我们的理解和某一场戏实际上所占的时间完全适应的时候就是如此。例如，在《万尼亚舅

舅》中叶列娜和索尼亚的谈话大约占了十分钟，观众的理解也就是这样长的时间。而在另外的情况下，同样是十分钟的一场戏却使人感到是一个很长的时间。在莎士比亚的悲剧中，在中国的戏曲中，甚至在现代的话剧中的战斗场面就有这样的例子。在这些场面里，往往是在几分钟的时间内就能够决定某次战役、某些城堡和某些国家的命运。在这里人们所理解的时间（舞台空间也是这种情况）就是假定性的，是幻觉性的。现代的现实主义的戏剧创作在使用舞台时间时，大都是使舞台行动，按照它的时间来说，大体上符合于它在现实中和生活里的长度。在上述的《万尼亚舅舅》这个剧本里，每一幕所占的时间大约是三十到四十分钟，而这一幕所完成的事件在生活中可能也就占这样多的时间。因此，这个作品各幕和各场的时间都安排得非常自如。过去在法国古典主义戏剧中曾经有过一种“三一律”。在演出中应该照顾行动的一致、地点的一致和时间的一致。这实际上就是说，剧情最多不超过一昼夜的时间。但是由于演出总共延续三四个小时，结果还是一样，它的舞台时间仍是假定性的。所以时间的一致律很快就不存在了。在现代的戏剧创作中，剧本的故事可能在一日之内完成（《费加罗的婚礼》），或者在一个昼夜之间完成（《瓦萨·惹列兹诺娃》和《钦差大臣》），但也可能要占几个礼拜，几个月（《万尼亚舅舅》和《柳鲍芙·雅洛娃娅》），几年，甚至几十年的时间（托尔斯泰的《活尸》）。这种情况在根据小说改编的剧本中表现得最明显，这些作品有时能包括整整一代人的生活。在这种情况下，我们常常在作者的注解中读到：过了五年、十年或二十年。

这样一来，时间的幻觉就在幕间休息或换景的时间里体现

出来。这时导演就要考虑，他以什么方法能把这假定的时间变成可信的，观众能够接受的。在这种情况下，导演也不能光在美术家的身上打主意。除了布景装置、服装、化装的改变以外，更重要的是剧中人行为的改变。最后，上述的一切就会产生出完全不同的舞台气氛和不同的动作节奏。现在我们回忆一下《万尼亚舅舅》、《樱桃园》，特别是《海鸥》，在这些剧本中，通过舞台节奏的改变明确地感觉到时间的步调。我们回忆一下《柳鲍芙·雅洛娃娅》最后一幕的积极的、愉快的、肯定生活的节奏，这种节奏是以尖锐的紧张的斗争代替了失败了的白军分子东逃西窜以求活命的节奏。

这样一来，在幕间休息的过程中，就可以经过随便多少年的时间。幕间休息帮助了导演，不需要单纯地依靠导演的手法来解决舞台时间的问题了。

但是"幻觉的"时间并不仅是在幕间休息中进行的。在现实主义的剧本中，也常常能看到下面的有趣的现象。如一幕戏分为几场，每场约占五分、十分或十五分钟。在这些场面所完成的事件，在生活中实际上也可能就是需要这样多的时间。因此，似乎这里的舞台时间已具有十分现实的性质。但是，每幕只有四十分钟，而觉得时间过得长得多。这幕戏从黎明开始，到日落或点灯的时候才结束。舞台上这些时间跑到哪里去了呢？假如观众感觉不到它的实际过程，那么一切日落、黎明和灯火都是假定性的为观众表现出来的剧场性的伪造，这种伪造只能破坏行动的生活真实感。观众应该真正相信，在这四十分钟之内确实是过了一整天。在他的理解当中，应该是"一天"，而不是四十分钟。怎样才能做到这一点呢？显然，在剧作家每幕的场与场之间，或在某场面里是有一些瞬间使"时间走过

去”的。这时候，四十分钟的一幕就会给人创造出一整天的印象。在这里没有，也不可能有任何固定的标准。舞台上的一分钟可能和现实中的一分钟相吻合，但也可能等于五分、十分或三十分钟，而有的时候甚至等于一个小时或者更多些。这一切都要看具体情况，导演则应该根据它的具体特点来决定。

这样，在导演面前就同时提出了两项任务：

（一）通过行动的逻辑（其中包括造型的和音响的方法）来表现剧本所包括的时间的概念。

（二）在行动的每一个个别的环节中，给观众建立起正确的对于时间过程的理解。

每一个好的剧作家都知道，时间的感觉要依靠事件的充实。莎士比亚在后几幕里总是压缩事件。如果导演感觉不到正确的行动速度，而把它拖长的话，那么整个行动就会软弱无力，也就会失去时间的感觉。时间的线往往是通过两个同时进行的事件的对比而强调出来。比如，在某一个剧本里，在煤矿里发生了事故。人们被煤层堵住出不去了。他们就找出路，但找不到，只好把希望寄托在他们的同志身上。时间不断延续着。他们呼吸都很困难。到了第三天的傍晚把他们挖出来了。要是在一场戏里表现三昼夜的为生命所进行的痛苦的斗争几乎是不可能的。剧作家就建立了第二条行动线——“准备救人”。在工厂里，在乡村里，以及在矿山前面的那些场面就代替了被堵塞的矿井里的场面，这种方法可以叫做“同时交错”，这种方法在电影中得到广泛的采用，因为它在这一方面有更丰富的技术。两条行动线在互相交错着的镜头里同时并进，这就会加强延续时间的感觉。这种方法在追人的场面里最常见了，追者和被追者的交替，就能够缩短他们之间的空间距离，这就会创

造出明显的时间延续感。

至于不依靠剧本结构，而以纯舞台的手段来表现“时间的过程”，那么这个任务就要求更加细致的导演手法。我们知道，在生活中，根据在我们身边所发生的事件对时间也有各种不同的体验。所以“消磨时光”这个语汇的出现，并不是偶然的，这好象就是说，以闲聊或其他娱乐的方法来加快需要长久渡过的时间。当你们到车站上去或者坐在火车里的时候，一个小时不知不觉的就过去了，而当你们被委派到一个什么地方去，已经收拾好了行李，准备出门口的时候，那时候一个小时就显得很长。在等待自己的爱人时的五分钟和与他告别的五分钟，这简直是不可相比的时间。在舞台上对于登场的人来说也是这样，“有时三年如一瞬，有时一瞬若三秋！”因此导演的任务就更加复杂了。一方面他要帮助演员以他们所扮演的人物的身分正确地理解时间。他们这种对于“时间的理解”应该正确地传达给观众。另一方面，也常常需要同时让观众了解实际的时间长度。我们来回忆一下罗米欧与朱丽叶在他被驱逐前的最后的那次幽会。对于他们来说，这个短短的瞬间真是风驰电急。但实际那刚刚开始的黎明告诉观众，已经过去了整整的一夜，并使观众为罗米欧的命运担忧的心情更加焦急起来，因为他可能被逮住甚至判他死刑。我们还可以从波兰现代剧作家献给在美国被处死刑的罗森堡夫妇的剧本中找出例子。事件交替发生在被监禁的牢房和狱长的办公室里。在观众面前同时展现出两方面的问题：“准备执行死刑”和“迎接不可逃避的死亡”。威胁、强制、恫吓以及凶手们采用心理战术，使得牺牲者希望快点死去。时间对他们来说，是难以忍受的缓慢，这一点在导演构思和行动节奏中表现得非常好，同时观众也感觉到

时间的飞跑，这样就使得观众由于死刑执行时刻的不断逼近越来越激动。在这个戏的演出中，导演表现时间过程的本领达到了很高的水平。这里最有趣的是，这种强烈的时间的感觉差不多全部都是通过演员的行为传达出来的。在某些地方选择了最简洁的表现手法，包括一种行为的“概括性”，这种行为就好象是一些静止状态的“特写镜头”。在另外的一些场合则表现了使用最微小的细节，使用零碎的动作、手势、语调创造出不安定的节奏的本领，这就好象把我们的知觉带到飞驰着的时间的波浪中去了一样。所有这些例子都说明，我们要通过自己生活的节奏，才能感觉和理解时间的进程。我们无论是参加某一些事件或是作它的观察者，我们完成某种活动或是个别的行动。体验某种感情，这都会在具体的生活节奏中得到表现。由于任何生活过程都是在一定时间内进行的，所以生活的节奏就必然是时间进行的标志，节奏似乎就是延续时间的测量器。当我们听着某种音乐作品的时候，那么在我们身上所引起的感情的构成就和对于时间的理解联系起来。音乐的作用可不能脱离开它的速度——节奏的特性，而这种速度——节奏的特性又和对于延续时间的感觉联系在一起。比如说我们要听占同样时间的葬曲和舞剧，它们同样都是三分钟，可是我们对于时间的理解却是不同的。舞曲不知不觉地就过去了，而葬礼曲却显得非常长。假如说在这种情况下，我们会产生视觉的联想（例如满场寻欢作乐的人、彩旗、花环、双双对对转着圈子跳舞的人），但另一方面，送殡的行列就更加剧了我们对时间理解的差别。结果在我们身上产生出两种完全不同的心情。舞蹈音乐只给我们留下一个一闪而过的一刹那的印象，我们愿意保留着它，但总是不能充分融化在里边。与此相反，葬礼曲使我们精神非常

集中，在长久的体验以后，我们就难以摆脱开它。这就是节奏的影响，这就是它对于时间的统治。所以也可以说，节奏——这也就是延续着的时间。

从此可以得出结论，如果希望观众在演出中得到正确的印象，如果我们希望使观众生活在我们所需要的感情和情绪之中，那么我们就应该达到舞台行动的正确节奏。

这样我们就接近了舞台节奏的概念，它是和舞台时间的概念紧密相联的。舞台节奏是导演艺术最强有力的工具之一。这是舞台感染的最有力而最正确的方法之一，它是导演专业技术中一个不可缺少的组成部分。

二、舞 台 节 奏

一

关于舞台节奏的问题，在戏剧工作者当中曾经引起过，而且还将继续引起很大的争论。当我们谈到音乐的节奏的时候，就已经阐述了十分准确的具体的时间划分。音乐中的节奏结构十分准确。全音或是半音，四分音或是八分音，按照它们相互关系来说，这都是十分准确的范围。这种节奏结构可以通过无数次的重复巩固下来，这就会给听众创造出十分明确的对于节奏的理解。但是这种情况难道能够出现在演出中吗？当在舞台节奏中包含了许多各不相同的，因而也难以捉摸的节奏时，是什么东西具体地体现着舞台的节奏呢？要知道，每一个扮演者都有自己的生活节奏，它同样是根据情况时常变化的。这些个别的扮演者的节奏时常和导演舞台调度的节奏，和美术家空间处理的节奏，和色彩、光线和声音感染的节奏（一直到音乐的节

奏）复杂地交织在一起。最后，剧本的情节结构，幕与场的划分，同样都有它自己的节奏。这一切就构成了演出的节奏。但是，在这里我们是否可以有某种预先规定的东西呢？是不是可以"衡量"或者甚至就"抓住"这个灵巧善变的节奏呢？是不是可以为它找到某种准确的公式，或者为它找到哪怕仅是语言的具体的标准呢？假如这样的话，那么舞台节奏或演出节奏这个术语本身就会失去任何具体的内容。因此，用这个术语来谈舞台节奏那就没有意义了。这就是说，把一个纯粹音乐上的概念随随便便的搬到了戏剧艺术的领域里来。这样的搬用或者是得不到任何效果，这将成为无内容的搬用，或者就会导向最有害的机械主义和形式主义。导演开始按照音乐的节奏学来组织舞台行动。他们使演员的行为服从于特定的节奏结构的准确的再现。在二十年代中，列宁格勒喜歌剧院的一个导演马尔特诺夫，就是这样强制着演员在活动当中准确地重复音乐的节奏结构的。演员细致地再现了所有的四分音、八分音和十六分音。自然，丰富多彩的生活，由于害怕的缘故，就脱离了舞台。演员就变成了叫人要弄的木偶。他的全部的行为都成为机械的和形式的。这样，在舞台上实现准确的音乐节奏的尝试，就导向了现实主义的毁灭和形式主义的胜利。但是所有的著名导演都知道得很清楚，舞台节奏还是存在的。他们非常了解节奏对演员和对观众的正确的影响力量。斯坦尼斯拉夫斯基、瓦赫坦戈夫和聂米罗维奇——丹钦柯的优秀演出达到了特殊的完整性，这种完整性是在可以明显地感觉到的，而同时又是在活生生的舞台节奏的规律中巩固起来的。这些演出的导演总谱可以理解为交响乐的总谱，在里面每一个声音都占着它应有的时间和地位，同时又不失去自己发展的自由。

这个难以捉摸的，然而又是实际存在的舞台节奏到底指的是什么呢？有一点是不可争辩的，那就是说，这不是音乐的节奏，把音乐节奏的规律机械地搬到舞台上来是没有根据的。但是要说只有音乐才具有“节奏”的概念，这是否对呢？为了能深入到“舞台节奏”的本质里去，我们尽量弄清楚，在“节奏”的一般概念中所包括的内容是什么。

二

节奏这个词是由希腊语“rhythmos”一词演变来的。它在古希腊语中表示着程度、程序、均称的活动等意思。这样一来，节奏这个概念反映着自然现象和生活表现所固有的一种条理的性质。白昼与黑夜或是一年四季的交替，星球的运动，涨潮与落潮，波浪的起伏，人的呼吸，他的血液的流动，走路的步调，他的工作活动，例如锯东西、砍伐树木、掘土等，这一切都是在严整的次序的基础上进行的。这些人的生活和自然生活的过程都具有严格的次序和运动的重复性。由此可见，节奏是反映着宇宙的次序和协调的一个概念。

希腊哲学家柏拉图（哲学中唯心主义的创始人）曾经指出过，在人的教育中节奏对于灵魂协调发展的作用。柏拉图在对于节奏的理解上奠定了唯心主义的基础。他们把节奏不是看作物质性的自然现象的本质，而把它解释成为一种能够支配自然和人的灵魂的那个世界的外部基础。在柏拉图以后其他的唯心主义哲学家们，也用了不少的力量来突破这个简单明确的概念。节奏开始被看作是一种不可理解的神秘力量，一种特殊的能力。他们对于电力或物理化学的规律也是这样看的。而掌握这种能力只有以感性的方法，而不是理智的方法才能达到。只

有浸入在节奏中，使自己全部服从节奏。这种力量把人引导到自我认识，引导到不仅对自己的能力，而且对全人类的能力的认识。象这样的唯心主义的胡言乱语曾经有过很多。节奏这个词开始用大写。在这个词的下面隐藏着一种伟大的神奇的支配整个宇宙的力量。节奏的概念几乎变成了宗教的概念，尤其是宗教仪式的完成要求严格的匀调。这样一种对节奏的理解也不断地侵入到戏剧中来。节奏被看成是某种创作的奇迹，被看作是某种圣灵的降临，这些东西就给予演出以特殊的协调和特殊的感性力量。当时是“节奏”之神掌握着舞台，而导演和演员则应该盲目地屈服于它的恩惠的统治。节奏掩盖着演出参加者，支配着他们的创作，并把他们和观众结合在一个统一的精神集体，在这个集体中就创造出神秘的艺术。所有这些东西都给戏剧美学思想和舞台实践带来极大的混乱，有不少的导演不是以深刻的分析方法去深入地钻研剧本内容，而是专心地探索一种特殊的节奏，以便使它马上创造一个奇迹，给演出灌输上活的精神和活的生命。有不少的导演不是让演员深入研究形象的复杂内心生活，而是强迫他们使自己的身体机械地服从硬性的节奏。

当然，所有这一切在演员和导演的工作中距离对节奏的现实主义理解是相当远的。我们知道，节奏是自然现象固有的。自然是物质性的，而物质的规律，物质存在的形式就是运动。任何一种运动为了完成自己的作用，都应该是有次序的。运动中的次序这也就是节奏。自然现象中的次序，人的身体活动（呼吸、血液循环、走路、劳动）中的次序，以至人的意识活动的次序；最后，在人所创造的机器中的次序，在涡轮、马达、电表等工作中的次序，这都是节奏。

而次序具体地表现在哪里呢？它的作用是什么呢？换句话说，它要完成的任务是什么呢？

为了使得运动能够达到自己的目的，就应该给它以正确的处理，它就应该有一个准确的为了达到一定目的所不可缺少的（有目的的）形式。

形式是以各个部分的具体联系作为前提的。行星吸引力就给了水的运动的形式，这种运动的形式就是涨潮与落潮。风的力量给了波浪起伏运动的形式。但是，如果突然发生了地震，那么这个匀衡的程序就可以被破坏，或者暂时被消灭。一出现这种事故状态，节奏的有机性就被破坏，就出现节奏紊乱的现象。同样，在人体血液循环中，在机器的运转中，在完成某项工作的过程中，由于偶然的原因，也会发生这种情形。突然一个流星侵犯了太阳系的匀衡的运动，就会引起整个宇宙的动荡，这就出现了节奏紊乱的现象，它带有世界规模的事故的性质。一个跑步的运动员为了打破记录而破坏了动作和呼吸的节奏，这是在体育运动中的事故。一个樵夫或是一个伐木人在一种匀称舒适的节奏中工作，而突然碰到一块硬木节，这就是破坏了他的步调，这也是同样的现象。马达的节奏紊乱就预告飞行员有事故的危险，而呼吸和脉搏节奏的剧烈破坏则向医生说明病人已接近死亡。

在这些场合下，在运动上这是发生了什么事故呢？为什么失掉了次序？为什么形式被破坏了呢？因为各种个别运动成分的联系被破坏了，它们的平衡被破坏了。不规则的摆动，偶然的停顿和剧烈的震动代替了马达的平稳的不间断的工作。在人的呼吸中，那些混乱状态：痉挛性的吸气、窒息性的停顿和长时间的缓慢的出气代替了呼吸时间的正常关系。伐木人被迫的

停歇，紧张地忙着拔出挟在树里的斧头，这些东西代替了他那平稳的举动的匀称的交替。由此可见，各种成分之间有目的的联系，它们服从于一个具体目的的有意义的组织，这也就是节奏。破坏了这种组织，就是破坏了节奏，就是节奏紊乱现象。

如果处处节奏紊乱——这就是混乱的无秩序状态，这就是事故，就是毁灭。如果处处有节奏——这就是说，处处都有秩序，有目的，有显明的形式，有生命。

由此可见，节奏的作用就包含在任何一种事物的形成过程当中，并和它的具体任务相适应的。形成的过程就是把整个运动合理地划分成若干个别的成分，然后再把它们结合成一个整体，即成为完整的过程。这个过程是怎样完成的呢？它的组织原则是什么呢？我们在任何一种运动过程中，都可以看到时强时弱，时张时弛的交替现象。紧张好象是为动作聚集力量，然后给它一个短时间的休息，以便再作新的努力。这就是对形式进行分解的共同规律，这种规律在每一个具体的过程中，是以不同的方式和不同的特点表现出来的。

我们可作出下列的结论：

（一）节奏是自然界所固有的有机现象。

（二）节奏活动的范围是运动中的整个物质的现实。换句话说，就是物质在运动中的不同表现。

（三）节奏的作用是使运动完成的过程，也就是说把它分成若干成分，并把这些成分统一成一个完整的过程。

（四）节奏构成的原则就是强的和弱的，或者主要的和次要的各个部分的有规律的交替。

我们根据这些结论就可以给节奏下个总的定义。节奏就是一切运动的组织原则。节奏就是各个部分互相联系的规律性，

它能够形成一个完整的过程。这就是有目的的把任何一个过程，根据花费最少的力量而达到最大效果的原则，组成一个统一整体的一种规律性。

三

假如我们要把人的生活各种表现中的节奏构成作个比较的话，那么我们就会看到，节奏有简单的和复杂的两种。

我们确定说，节奏就是把运动过程划分若干部分。任何一个过程都是在一定时间和空间中完成的。因此，每个过程的节奏构成均带有空间和时间的性质。地球和行星体系的运动，海洋的涨潮和落潮，波浪的起伏都是在时间和空间中完成的。人的生活活动的各种表现也是如此，如走路或跑步都带有十分明显的空间和时间的性质，就是象呼吸和脉搏跳动这样的现象，除了时间划分（每分钟内有一定的数量）之外，同样还可以给以空间的测量。慢呼吸常常就是深呼吸，而快呼吸则是短呼吸。脉搏除了慢快以外，还可以分出饱满的程度，它以血液的流动说明血管的粗细。由此可见，在节奏中表现出来的对于运动的划分，是能够表示出某种过程的成分在一个时值中所占的空间面积。对于我们以上所说的这些生理过程可以用一句话表示，这就是：同等单位中同等距离的交替。就是简单的节奏。

但是，运动的匀称还远远不都是距离的等同。如果我们看一看各种工作的过程（伐树、挖土、钻孔、在各种车床上的工作等），那么我们就会看到，它们要求有一个动作的构图，这些动作按照它的时间、空间范围、力量以及速度来说，距离都不是相等的。但是这些动作都应该互相适应，不然工作的过程就不能有效果。因此，每一种“操作过程”都要求各种活动的

有机规律的联系，这些活动构成完整的一组。这样一来，这一组活动就是一个节奏的单位。各个组的同等距离的交替就组成一连串的活动，我们在这里面已经可以理解到各组之间的联系。同时每组活动都有一个重点，这个重点就落在活动的最有力的那一部分上面。

我们看到，这里节奏的构成已经复杂化了。我们在整个过程的进行中就了解个别的（一个组的）操作过程的不均等的节奏和各种操作过程（组与组）之间的同等距离的联系。这种节奏可以把它假定地称作半简半繁的节奏。

但是还有很多工作的过程，它们没有各组之间的严格的重复性。假定说，你们缝扣子，这个过程要有好几个操作手续。把线穿到针眼里去，线头上打上结，量好缝扣子的地方，把布在手里摆好，一针一针地缝起来把线头结起来，用剪子剪断或用牙齿咬断。每一组都要求严格的分解动作，但后面的操作手续并不重复前面的手续，所以这里还没有建立起各组之间同等距离的交替。只有当你们开始缝第二个扣子的时候，那一连串手续又重新开始重复。因此，在这里我们以更加复杂的节奏（各组之间的均等的重复的节奏）代替了一个组的同等距离的重复。

最后，我们还可以举出更加复杂的过程。比如，缝一条长裙，或是某种工厂的生产，这种生产在各种车床上逐渐发生一连串的绝对不同的操作手续。在这里，一般地说，已经不会有任何的同等距离的重复。各组的动作是不同的，各个组有它自己各成分之间的联系。但是，这是不是说，这些过程已失去了总的节奏呢？绝对不是的。我们知道，生产过程的效能首先依赖于它的节奏性。每一个个别的操作手续都应有严格的节奏，

而在各个个别操作手续之间应该建立最准确的联系。整个生产的图表是有节奏的，整个生产过程的组织是有节奏的。对于每种生产品来说，这种节奏将重新再现。这是一种更加复杂的节奏，所以也就更难掌握。但是它是存在的。在这个意义上我们再来谈人。人是能够组织自己的时间的。他有一天的甚至一个星期的作息制度。我们可以说，每个人都有他具体的生活节奏。这样一来，不管我们谈的是简单或是复杂的节奏，我们处处都能感觉到可能构成一个整体的各部分之间的联系的规律性。过程越复杂，这个规律性也就越复杂。正如我们所看到的一样，这种规律的标志不仅仅是个别部分在时间上的均称。速度也是节奏中不可分割的一方面。速度越快，那么各单位、各组所占的那一段时间也就越短。反过来说，速度越慢，那段时间也就越长。运动的力学因素也是相当重要的。力学——是对于运动中各成分的力量和对于它们之间强度关系的标准。

比如强的呼吸和弱的呼吸，吸和呼的强度的对比几乎完全均衡，但它完全可以有不同的节奏。即使是在同样的时间对比上，这些节奏作为身体状况的标志，也就有不同意义了。现在我们可以更加准确具体地谈一谈，节奏对于形式的决定作用表现在哪里。

（一）它能够划分时间和空间。

（二）它能够根据快慢（速度）和强度（力学关系）的标准来组织各成分之间的关系。

（三）它能够在互相平衡的基础上把各组的成分统一起来。

在人的活动过程中，这种节奏的形成，在每一种具体情况下，都是在什么基础上完成的呢？它的依据是什么呢？人在任

何一个过程当中都是为了达到一定具体的目的来组织自己活动的。对于目的的了解，或者换句话说，这个过程的意义这就决定着它的节奏。所以说，节奏就是有意义的活动。与此相反，节奏紊乱就是无意义的活动的堆积。人的身体要服从他为了解决某一项具体任务的有目的的活动，并有意识地完成这些活动。人应该使自己适应于某种过程的条件，要有意识有目的的付出一定的能力。如果整个身体要能适应于某种动作，那么肌肉组织也就能够松弛。无需付出多少努力就能达到结果。这样就出现了节奏的外部表现，这是可以在形体上感觉到的，如轻松、自由、动作的有机性等，同时也是别人可以从外表上了解到的，如优雅、精美、协调等。

但是节奏的外表的一方面是和它的内部不断联系着的。节奏总是可以为人所体验的。观察自己的体验是困难的，也许用我们理解别人的节奏的例子还能够更容易地了解内心感觉。我们回忆一下在足球比赛的阅台上，在滑冰比赛的时候，在电影里，在银幕上看到追人的镜头的时候，在剧院里看到一个情妇的悲剧性的舞蹈，或听到她的临死前的独白的时候，我们的体验是怎样的。对这些东西的接受常常是紧张的内心节奏的交替统治着我们全部的感情，而这种节奏往往是自然而然地在外部的活动中表现出来。

外部节奏和内心节奏的关系是可变的，而不是永恒的。有时候，我们内心的感受和理解往往在过程的外表的一方面固定下来。有时候则恰恰相反。我们完全生活在体验的内心节奏中，而这时候内心节奏的外部表现甚至可能不通过我们的意识（比如在埋葬一个亲近的人的时候）。有时候节奏的外部表现和内部表现结成一个整体。这时候就会出现一种充满生命力和

幸福感的和谐状态。但这只有在伟大的艺术作品中具有美学享受的瞬间才能体验到，或是当我们能够把自己的全部体验在外部行为中（在舞蹈、表演、歌唱或劳动中）表现出来的时候，才能体验到。

现在我们回忆一下《安娜·卡列尼娜》一书中非常出色的割草的那一段，托尔斯泰在这里使我们清楚地感觉到节奏的有组织的生命力：

"……迪特继续前进，没有停步，也没有露出丝毫疲惫的样子，但是列文已经开始忧惧他要支持不下去了：他是这样地疲倦呵。

"他一面挥着镰刀，一面感觉到他的力气已经使尽了，立下决心要迪特停下来……

"第二次还是一样。迪特步步挥着他的镰刀没有停过，也没有显出丝毫疲惫的样子。列文跟着他，竭力想不落在后面，而他是感觉得愈来愈吃力了：终于到了这样一个时候，他感觉丝毫力气都用尽了，但是正在这时候，迪特又停下来，磨着镰刀。

"第一排，如列文所觉察出的，迪特割得特别迅速，大概是想试验试验他的主人，而这一排恰巧又是很长的。以后就容易些了，但是列文要不落在农民后面是还得出一把力的。

"他除了要不落在农民后面，尽可能把工作做好以外，什么也不想，什么也不希望。他耳朵里只听到镰刀飕飕的响，眼前只看见迪特向前刈割的直挺的姿势，被刈割的草的新月形半圆，缓慢而有节奏地在他的刀口前披靡的草和花的梢头，以及前面可以休息的刈幅的末尾。……

"一排又一排刈割下去——有长排和短排，草也有好有

坏。列文完全失去了时间的观念，此刻是早呢还是晚都说不出来。他的工作开始起了一个使他非常喜欢的变化。在工作中竟有这样的时候．他忘记了他在做的事，一切他都觉得轻易了，在这样的时候，他的那一排就刈割得差不多和迪特的一样光滑和出色了。但是他一想及他在做的事，而且开始竭力做得好一些，他立刻觉出了他的工作的困难，而那一排也就割得坏了。

“列文愈刈割得久，他就愈益频频地感觉着那忘我状态的瞬间，好象不是他的手在挥动镰刀，而是镰刀自会刈割，变成充满了生命和自我意识的肉体，而且，好象有魔术一样，毫不假思索地，工作竟自会有条不紊，圆满地完成。这是最幸福的瞬间。

“列文没有注意到时间的过去，要是有谁问他刈割了多少的时候，他是一定会说半个钟头的——而实际是快到用午餐的时候了。当他们踏着刈割了的草走转的时候，老头子诱使列文注意那在长长的草里面几乎看不见的，沿着道路从四面八方向刈草人的地方走来的男孩和女孩们，他们用小手拖来一袋袋的面包，拿来了许多瓶子库瓦斯，瓶口是用破布塞着的。”①

在这里不管内心的和外表的节奏有多大的差别，但每一个过程都是心理和形体、内心和外表的互相联系的统一。所以我们可以把多种多样的个别的情况用下列形式加以概括。每个具体过程的节奏都是由它的目的决定的，它是作为掌握该项过程的方法而形成的。我们是在形体的表现（外在地）和心理的反映中（内心地）感觉和理解它。

---

①《安娜·卡列尼娜》，人民文学出版社版，上册，第三四七——三七一页。

在这种情况下，就要弄清楚，节奏不是某种从外部给过程以形式的独立的性质（象能够创造宇宙的上帝一样）。

节奏是运动过程本身的特性，是每个过程特殊构成的表现。这种现象本身所固有的规律性我们就称它为节奏。在节奏中不能把它内部的和外部的两个方面截然分开，更不能把他们互相对立起来。没有“外部节奏”或“内部节奏”，只有节奏的外部或内部的表现，即机体的心理和形体统一的表现。节奏的内部表现就是体验。它的外部表现就是形体活动。它们不可分离的统一就是行动。行动的节奏就是人对于某一个瞬间的具体环境的判断的结果，这个瞬间是由生活中一个具体的片断而构成的，是由某种具体任务所决定的。许多这种片断的关系就构成人的完整的行为线，这是由他们的行动的主要目的来决定的。

因此，当我们谈到人的时候，我们就有权利说：节奏这就是行动。正确的有机的生活节奏就是正确完美的行动。

四

由此可见，“节奏”的概念指的是现实中现象本身所固有的一种特性。因此，它也应该是舞台行动中所固有的，因为舞台行动是现实生活的反映。而从这一点首先就得出下列的结论：舞台节奏的概念决不是从音乐中或其他某种艺术中抄袭而来的。它是直接从生活中取得的。如果生活的过程不是按照节奏的规律组织和形成起来的话，它们就不能在舞台上得到正确的表现。假如说每种艺术都是生活的反映，那就十分明显，节奏也是一切艺术作品所固有的。但是由于各种艺术是以不同的方式反映现实，所以其中的节奏也是以不同的方式表现出来

的。

为了更好地理解舞台艺术中节奏的本质，它在这里是处于更加复杂的形式中的，我们来分析一下节奏在其他艺术中的表现是有益处的。

首先我们看到，每一种艺术中的节奏都是从各个同等成分最简单的基本的重复发展到不同等的各组之间的复杂的交替。

我们拿图案做例子。它最先是由编织而产生的。编织过程的本身就要求各个环节的严格的重复性。这样就出现了特定的编织图样。随着技术的发展这种图样逐渐地复杂化。严格的平行线的制作法为交叉线和垂直所破坏，这只是为了使筐子或某种器具坚固。图案的样式渐渐地脱离开纯生产性质的任务并且具有独立的装饰的意义。这种装饰图案的节奏最初是非常简单的。它是由一种成分（花、谷穗或最简单的数学形式）严格的重复性而构成的。后来这种花样渐渐地复杂化了。图案的节奏已经是由一组组的成分的重复性来决定了，这些成分已经表现出复杂的带有飞禽、走兽和花卉的花样。但是不管怎么样，图案的基本标记还是同类花样的严格的重复。所以它的节奏是清楚的，容易理解的。

在建筑学当中也差不多是这种情形。建筑上的节奏首先是由它的实际的任务以及建筑有机构造的任务（即重量和材料抵抗率的比例）来决定的。这样，单层房屋的节奏是根据水平线以门窗与间壁之间的严格的交替修筑起来的。而多层建筑物，则会有垂直的节奏，也就是说，它有建筑线和垂直线比率的重复性。柱廊、露台、壁橱、以及其他建筑上的细节都可以赋予这座楼以十分清楚和显明的节奏构造。随着建筑形式和技术的复杂化，楼房各个部分的关系逐渐多样化起来，所以建筑物的节

奏也就复杂化了。但是在建筑学中实践的作用限制了过于复杂的节奏公式，因为施工计划和轻快的视觉感觉的美学要求都要服从实践的作用。在人体活动中，越发感觉到节奏的强度和多样性。这种活动和人的生活活动是不可分离的。因此，人所固有的节奏的感觉也是从活动中产生的。走路、跑步、游泳，这已是很明显的节奏“过程”。我们已谈到，这些过程的特点是同等距离重复的简单节奏，在劳动过程当中就产生了更加复杂的节奏感觉，在这里我们已经遇到非同等距离的各组之间的重复。而在日常生活的活动情况就更加复杂，在这里重复性已经让位于某种专门的具体任务的规律性。

由此可见，我们在生活中能够遇到各种不同性质的活动——劳动的、日常生活的、体育运动的、以便更富有表现力的活动（即手势）。

在这种广泛的基础上出现了艺术活动（如舞蹈、柔软体操等）。艺术活动和其他活动一样，有它的延续性（即时间的距离）和面积（即空间的距离）。除此而外，每个活动还有它的重量（即由肌肉的消耗所决定的份量）和它的速度。

如果我们仔细观察一下节奏在舞蹈中的表现，我们就会看到，它在行进性质的，近乎普通走路的活动中可能有最简单的节奏。在所谓阿列曼特、萨拉班特、米奴爱特、波洛涅滋等历史舞蹈就是这种情形。但是在大部分民间舞蹈中我们遇到更加复杂的“步法”的组合和成组的活动，它们就创造出不均等单位的重复和相互的平衡。在西班牙的舞蹈中能够遇到特别古怪复杂的节奏，这些舞蹈被称作民族性格的舞蹈不是偶然的，因为在这里面反映出了民族的性格。这样一来，活动的节奏就成为民族性格的表现者。在中世纪，一部分舞蹈结合在一起，构

成了所谓的“组舞”。后来组舞逐渐发展到完整的舞剧的演出。在这种演出中，不仅在每一个个别的舞蹈（节目）的范围内，而且在这些节目之间的关系上，都实现了复杂的平衡。这样，由结合在一个统一整体中的许多成分的互相联系，就构成了复杂的节奏。这样一来，活动的节奏就已经具有了新的性质——戏剧节奏的性质。

但是，当时所以会发生这种情形，仅仅是因为又给活动附加上了其他的节奏成分。这样的成分首先就是音乐。舞蹈和音乐伴奏紧密地联系在一起。动作和音乐、优美动作节奏和音乐节奏的结合，在舞蹈中就创造出特别清晰和谐的自我感觉，它的特点就是积极的节奏的体验。

在音乐中节奏的基础得到了特别充分的发展，这是完全可以理解的，因为节奏是各种成分在时间上的划分，而音乐就是时间的艺术。音乐的旋律是在时间中进行的。因此它就需要鲜明的节奏组织。不然我们既不能理解，更不能记住这个旋律。音乐中这种节奏的组织同样可以分为简单的和复杂的两种。

音乐中进行曲的节奏大概就是音乐的原始基础。音乐节奏的最简单的公式就是：一、二，一、二，……也就是说，它是距离绝对相等的单位的交替。这就是我们在脉搏中，在呼吸中，在走路中所观察到的那种最简单的节奏形式。在音乐中这种关系就称作节拍或拍子。当我们说2/4，3/8，6/8时，我们就是以它来表示音乐作品的节拍或拍子。

节拍是同等时间单位中同等距离的交替。所以我们借着节拍的帮助好象就能了解旋律。重音的阶段性重复通过相等的时间的距离明确地构成节奏的材料，创造出具体的“音律”。因此节拍并不是脱离开节奏而独立的东西。它是这样一种节奏，

其中时值是相等的，通过同等时间的距离表现出力量相等的强度。这好象就是节奏的骨架。这只是根据时值的关系对声音的划分，我们在这里感觉不到速度和强度（力量的等次）。所以节拍并不能唱，它缺乏声音的接连不断的线。节拍是不能“发音”的，它只能够说明或是“敲打”。

然而，节拍却含有明显的有规律的节奏律动。如果我们拿图案作例子，在数学公式里，比方说，在菱形的东西里画着复杂的花样，假如我擦去全部花样，而只留下一些菱形的东西，——这样，我们只得到一个图案的公式，或者说是图案的节拍。这不是由它的各种成分构成的完美的图案。但同时它又是不可缺少的基础，这个基础可以把它组织起来，对它进行“测量”。同样，节拍也是节奏不可缺少的成分，它把节奏组成活的进程。所以近年来在音乐学中就确立了拍节——节奏这样一个术语，它强调了生动的音乐过程中这两种概念统一联系。至于拍子，则是用音符来表现节拍。它能指示出强音和弱音的循序的交替。强的部分就是“强音”。节拍中时常重复的，在两个强音之间的那个段落就叫做小节。

诗学中的节拍起着与此相似的作用。它能给每行诗一定的限度，它决定着构成每一行诗的那些成分的长短。为了感觉到诗的节奏，就应该把它读出来，也就是说要内在地感觉它。为了感觉到它的节拍，为了把它分得更清楚些，就要敲打出来，或者“念”出声来（达达达达达达……等等）。这就能够使人清楚地感觉到诗的节奏的律动了。

由此可见，在诗的语言中，就象在音乐中一样，节拍也是和节奏密切结合的，它仍然是节奏有组织的有限制的表现。当我们在音乐或诗歌中只感到节拍或拍子的时候，到这时候为止还

没有出现音乐和诗。它们只有当旋律或诗句的外部形式和它们的内部意义融合在一起的时候才会出现。那时候“拍节就变成了节奏”。

如果最简单的行进的节奏能够充分地和节拍结合起来，那么我们好象就可以在更复杂的节奏的组织中独立地理解节拍了。我们好象可以在我们的理解中，从节奏中找到它的韵律的公式。同时，节拍感能够帮助我们掌握复杂的节奏构图。所以，当我们努力分析复杂的节奏，或是努力记住带有奇怪的节奏构图的旋律的时候，我们总是用指挥或数数的方式（大声地或内心地)来帮助自己。我们已经了解，在复杂的音乐节奏中，我们遇到各种不同的不均等的时值。换句话说，复杂的音乐节奏就是不同时值的各个音之间的相互关系。这些音乐的顺序性，就是用来连系各个固定时值的一条链子，这也就是节奏的结构。但是我们知道，我们的具体的节奏感不仅仅是由于各种不同的时值而产生的。在节奏的感觉中，快慢的程度以及各种声音在不同强度上的关系起着重要的作用。同样的节奏结构如果在不同的速度上完成，或者用上各种不同的强音，那么它每次将成为另外的一种节奏，因为它将会具有其他意义的色调。所以节奏结构仅是狭义的“节奏”。完整节奏，构成音乐基础的，能够表现它的具体性质，能够表现旋律的思想内容的节奏是在它各个成分的参加下创造出来的。因为在这里“速度”起着特别重要的作用，所以每种节奏我们就理解为速度——节奏。而能够确定广义的节奏具体内容的更加概括的公式就是速度——节拍——节奏。

由于音乐的纯时间性质，它不要求空间的面积，从而也不要求同时间的理解，所以音乐艺术几乎达到了节奏的无限度的

复杂化。过于复杂的图案，或者图案形式的过多的堆积（象现代派那样）给我们的感觉非常模糊，以致不能理解。对于某种空间总体的同时接受，就规定了节奏组合复杂性的界限。我们对于声音的接受是有顺序的，这就给了它更加复杂化的可能性。作为材料的音乐声响的本身的性质更加促进了这一点。这种材料是非常轻便，无重量，不稳固而且十分灵活，正因如此，它就是特别的驯服，或者象我们常说的那样，它是“具有可塑性的”。从此就能产生丰富的音乐形式，特别是丰富的节奏。但是需要指出一点，这里还存在着我们接受能力的限制，这由人的听觉可以达到的复合音（和弦）的性质和容量，以及记忆节奏构造的能力来决定的。而节奏构造通过反复的重复，应该为人所理解。不然的话音乐作品就“送不到”听众的耳朵里去，就不能使他们“听懂”。

在音乐的形成过程中节奏的复杂化是怎样产生的呢？它从象两拍子的进行由那样的旋律逐渐发展到不太均匀的节奏。要知道，就是人的庄重均调进行曲的步调在不同的条件下，也会被完全不同性质的活动所改变。一个登山旅游的人的节奏是由平稳的慢步、急促的脚步、跳跃、小跑等等交替而形成的。他的步伐有时均称，有时零碎，有时阔步，有时徐缓，有时跳跃，有时跛行。同样，音乐旋律中的“步伐”根据它所反映的现实中的现象和精神状态，也是经常改变的。这样，就从同一个节拍环节的简单的重复发展到由不同的节奏段落所组成的乐句。若干乐句又统一成为乐段。若干乐段又构成乐章，若干乐章就构成了多乐章的音乐形式。这样就创造出带有复杂的节奏结构的巨大的音乐作品（组曲、奏鸣曲、交响乐等）。这种统一的组织力量就是节奏。

苏联的音乐家兹布鲁耶娃（我在这个分析中很多地方参考了她的著作）对音乐的节奏作了下列定义：

“音乐节奏的作用，就是组织音乐语言的过程，它构成音乐作品的有机的完整性。这一完整性的基础就是作品中一切成分在时间的延续上、在通过一切音乐材料手段所表现的思想意义上的平衡。”我们可以把这一详尽的定义用一个概括性的公式表达出来。音乐的节奏是可以决定音乐形式的组织原则。

五

我们详细地分析了节奏在各种艺术形式中的表现。我们所以这样做有两个原因。第一，这能使我们更容易地理解舞台节奏的复杂现象。第二，凡是我们在其他艺术形式中所发现的这一切．对戏剧都有实际的直接关系。因为我们知道，戏剧是综合性的艺术。十分明显，戏剧中所包括的每一种艺术都具有节奏的特点，它们都会在演出过程中具体地表现出来。

在这里也就表现出“演出节奏”这个概念的复杂性，这个概念是由演出的一切成分的独特性构成的。不管图案、建筑、音乐作品的节奏如何复杂，——它总是由同类的因素结合而成的。在戏剧艺术中，节奏是由大量的不同种类的成分结合的结果而创作出来的。演出的基础是剧本，剧本的结构就包含着各种事件和动作的特定的节奏。剧本是由演员体现出来的，每个演员都有他自己的独特的行为节奏。某些个别的场面和动作的片断都应该具有特殊的能够揭示那个特定环境特点的节奏。演员自己的节奏是在我们的形体生活中（活动的节奏）和在读台词的工作中表现出来（语言节奏）。它可能是诗体创作（它已表明自己的节奏规律），也可能是散文创作。不要以为散文就

没有节奏。我们已经知道，没有任何生活的表现，是能够脱离开作为组织原则的节奏的。散文同样是应该有组织的，它分成日常语言的拍节，它有自己的重音，自己的速度，以至自己的节奏，而感觉和发现它们，比在诗里困难得多。在剧情发展中也经常有音乐或其他音响构成插进来，它们又具有自己的节奏。美术对于演出的空间处理同样具有自己的节奏，这些节奏是由部位划分、光与色的影响作用的节奏而构成的。从设计的特点中出现了舞台调度，舞台调度的变换和对于空间的使用上又产生出特殊的节奏。还有许多其他东西，有如幕间休息和场次交替的延续、拉幕的过程，换景、拿放东西、停顿等等，所有这一切都在演出的节奏组织中发挥自己的作用。

怎样把这一切结合成一个完整的统一体呢？这里是否可能有某种带有预见性的组织规律呢？也许它是不可能达到的吧？有的人不赞成使用“演出节奏”这个概念，认为它只是抽象的缺乏具体内容的公式，也许他们是对的吧？但是我们讲过，节奏是一切生活现象所固有的。我们看到，节奏是把一切生活过程有目的地组成一个统一体的规律性。我们看到，现实中每一种现象，从最简单的到最复杂的现象，都必需具有“平衡”的特性。在任何一种艺术作品中，在美术家的绘画中，在诗歌中，在歌曲中，在塑像中，我们都能感觉到统一完整的节奏的呼吸。为什么我们对于演出要来一个例外呢？它是舞台艺术作品，它同样也是艺术的整体。

斯坦尼斯拉夫斯基说：“节奏——这是创作的基础”。“如果我们不了解，人的全部生活的基础——他的天性和呼吸给予的节奏——就是整个艺术的基础的话，那么我们就不能够为整个演出找到统一的节奏，也就不能够和其他一切扮演者共

同创造一个协调的整体。每个人在生活中都应该显示出自己的节奏，这种节奏是从每个人的呼吸，因而也就是从他的整个机体，从他最起码的，没有它就不能生活的要求中产生出来的。所以谁都不能怀疑，在艺术中，每个人在他自己的创作中都是一个不可重复的，具有个性的节奏单位。”① 因此，在演出创作过程中节奏应该是最基本的组织力量。我们知道，演出是由主题思想构成的。但是思想应该在演出一切成分的完整的统一中物质地体现出来。在这个统一体中起联合作用的力量就是节奏。

“如果演出者没有为整个演出创造出统一的节奏，——斯坦尼斯拉夫斯基写道，——如果他不能够为了整个演出把演员的角色，即个别的节奏单位构成一个完美的协调的整体，那么他的演出就是劣等的”。②

这就是斯坦尼斯拉夫斯基给导演所提出来的任务。怎样来完成这个任务呢？怎样从那些多种多样的不同成分中建立一个统一协调的（均称的）整体呢？斯坦尼斯拉夫斯基说，话剧演出的速度节奏大都是偶然地、不自觉的情况下出现的。怎样摆脱这种偶然性的势力呢？怎样把它变成规律呢？当导演或是演员读剧本的时候，他们在作者的台词里已经可以感觉到行动发展的节奏。他们开始在舞台上通过自己的直接“生活”来发展这一行动。演员在舞台上找到了正确的生活节奏，这就是说他在角色中找到了行动的正确节奏。演员舞台生活的正确节奏是在一连串的正确完成着的具体行动中产生和发展的。因为行动

① «斯坦尼斯拉夫斯基的谈话»，俄文第一版，第二十一页。

② «斯坦尼斯拉夫斯基的谈话»，俄文第一版，第七十四页。

总是“节奏中的行动”。“哪里有生活，哪里就有行动，哪里有行动，哪里就有动作；哪里有动作，哪里就有速度；哪里有速度，哪里也就有节奏”。①

当我们谈到行动的节奏的时候，我们首先指的是生活的内部节奏。“活动”的或纯“形体”动作的节奏构图，我们已经知道，它总是人的内心行动的表现。而内心行动是由一定的具体任务决定的。因此，首先应该准确地确定演员的任务。还有，演员应该了解，为了完成这一任务他应该进行哪些具体的行动。

我“要求”、“祈求”、“命令”、“欺骗”、“威胁”、“奉承”、“诱惑”、“研究”、“侮辱”等等——这都是各种不同的行动。

有目的地完成这些行动要求多种多样的方法（“适应”），为了克服障碍和达到结果，就要求不同程度的积极性和付出一定的力量。因此在我的意识中产生出各种思想（“内心独白”），产生出感情和体验，也就是说，出现了复杂的内心生活。这样，在我身上就产生了在当时那一段时间中我的生活的内心节奏。

假如仔细地倾听一下这种节奏，把它研究透澈，那就可以指挥它了。如果我的任务出现的矛盾，这就是说在我的内心生活中具有了双重性。哈姆雷特的舞台生活就总是在这样的双重性下面进行的：为父亲报仇或是自杀；安慰母亲或是使她认识自己的过错；祈求奥菲莉亚或是离开她。在这种情况下，一个人就体验到思想、感情和体验的剧烈的冲突，他的内心节奏就

① «演员自我修养»，第二部，艺术出版社版，第二三八页。

到达了极端的复杂程度。一个芭蕾舞蹈家的卓越的速度节奏组织，能够准确地表现她的动作或手势。这不是别的，而正是她的形象的内心生活节奏的体现。行动的潜台词也就是形象的全部内心生活。由潜台词就产生出内心节奏。当为了形象的舞台生活的每一个环节创造出内心节奏，并得到外部表现以后，就出现了整个角色的速度节奏。角色生活的个别单位就融合在一条统一的贯串动作的不断线中。节奏这种沿着贯串动作线的不断运动，是在潜台词的不断延续的基础上发展起来的。

这样我们就明白斯坦尼斯拉夫斯基所论述的深刻思想了。角色的速度节奏就是它的贯串行动和潜台词速度节奏。斯坦尼斯拉夫斯基对演员们说："你们应该为自己建立节奏，如果你们建立不起节奏，或者建立得不正确，那么你们的角色就是一个空白"。①

如果我们回忆一下演员大师们的表演，我们就会看到，除了在角色的每个个别单位中正确表现出来的节奏之外，我们时常还可以感觉到整个角色的不可重复的速度节奏。我们回忆一下梅兰芳扮演的青衣和花旦，李少春扮演的孙悟空，田华扮演的白毛女，蓝马扮演的《万水千山》里的教导员，我们马上就会想象出，他们在舞台行为的具体的不可重复的节奏中所表现出来的独特的内心生活。

苏联导演萨赫诺夫斯基是这样描写卡恰洛夫所扮演的凯撒大帝的：

"凯撒大帝的形象在他的内心行动中，在他的活动中，在每句台词的特点中，在有条不紊的语调中，在眼神的风度中，

---

① «斯坦尼斯拉夫斯基的谈话»，俄文版，第一版，第七十四页。

在嘴唇的线条中和均匀的面部化妆中完整地表现出来，甚至使你不得不为这个形象所倾倒，因为它充满了非常细致的内心节奏。”①导演应该帮助演员寻找、表现和巩固他在形象中有机固有的节奏。为了创造总的舞台节奏，他应该以最大限度的表现力来利用演员们的自然的节奏。演员所扮演的角色的节奏不是独立地建立起来，而是在和同演者的交流中建立起来的。如果交流是有机的，如果它能够表现出事件的意义和相互关系的特点，那么就会出现富有表现力的，有生活说服力的一场戏的节奏。

这里要求导演要有巨大的精确性，以及善于把扮演者的各自的节奏和统一的有机发展着的舞台动作的速度节奏结为一体的本领。导演一方面要以思想构思和行动气氛的感觉作为自己的工作方针，同时他还应该清楚地了解，这一场戏或那一场戏要求什么样的速度节奏。导演应该细致地检查他给演员规定的任务的准确性，应该正确地把每场划分成个别的单位，要在每个单位中感觉到节奏的正确关系。他应该帮助演员确定他们的行动，并要告诉他们，用哪些适当的方法可以在他们身上刺激起总节奏的正确感觉。最后，导演应该达到，要使这些已经找到的正确的速度节奏在演员的行为中，不是机械地，而是作为他的生活的有机过程而巩固下来。正象每个演员的舞台生活的个别单位，能够融合在接连不断的贯串行动中去一样，在演出中个别的场面，同样可以牢固地连接成剧本贯串行动不停歇的巨流。这样就产生了，并在剧中人物的行为中实现了演出的速度节奏的总谱。

---

①萨赫诺夫斯基：《导演的工作》，俄文版，第一七六页。

许多演出的失败，往往是由于导演没有想到这一工作重要性，或是不善于进行这项工作而造成的。这样，整个演出就是在千篇一律的，模糊不清的，由于调子杂乱而使观众发困的速度节奏中进行。同时，导演的全部工作应该在达到剧中人物正确的内心节奏的目标下进行。假如没有这一点，任何的演出技巧都不能从生活真实的破坏和无行动的状态中拯救演出，在总连排的阶段，导演特别应该注意检查、雕琢和固定行动的速度节奏的总谱。

最后，在对内演出的时期，在排景和彩排的过程中，才最后确立起演出的速度节奏。在这里演出的一切成分都已经进入行动，这些成分都给演出带来自己的节奏，同时它们还应该和剧中人的行为有机地结合成一个统一的“舞台行动”。这个任务是非常复杂而且繁重的，而且要求时间。所以好的处理得当的演出不能在唯一的一次彩排以后就拿出来。在好的完善的演出当中，观众总是能够感觉到导演在严格的、有规律的交替中细致寻找节奏和显明地表现节奏的技巧。

与此相反，凡是没有这种技巧的地方，演出就是在自流状态中，单调地、模模糊糊地进行。这就是说，它的个别场面缺乏具体的和鲜明的节奏基础。正因如此，整个演出一定会节奏紊乱，没有勾画得很清楚的贯串行动，因此也就不会有完整性。演出分散在孤立的、不结实的单位上去，节奏松散，不能表现气氛。

总之，剧中人物舞台行为的正确的速度节奏，能够给演出的速度节奏打下坚固的基础。那么，为了它和演出的其他成分的节奏有机地结合起来，还应该做些什么呢？我们知道，由于这些成分在戏剧中仅有辅助的意义，所以它们应该严格地服从

演员的舞台行为。如果它不能保持着独立的意义和自己独立的节奏，就不会得到任何的统一。观众将会把演出的外部手段理解为和演员的表演毫不相干的东西，把它置之于行动思想发展之外。演出技术不仅不能帮助演员，而且还会妨碍他们。斯坦尼斯拉夫斯基在谈到话剧中所采用的音乐的时候，他提醒说，这种音乐“通常是来帮助组织演出的，如果导演的构思和音乐作者的构思不能结成一条统一的节奏的线的话，那么这种音乐就可能葬送了演出”。

《在康布尔草原上》的演出中有一个暴风雨即将来临的场面。起了风，刮得旗帜和帐篷哗啦啦的响；乌云布满了天空，它们越来越浓，飞跑的越快；舞台上昏暗下来；避雨的人们的形态逐渐变成模糊的轮廓。雷声越来越响，延续的时间越长，声音也越发剧烈起来。在远方，黑暗的空中不断透出闪电的光芒。所有这一切在舞台上创造出非常有表现力的，和行动的思想互相适应的那种提心吊胆的节奏。后来暴风雨过去了，天空明亮起来，云端映出日落的金光，一切都安静下来，夜色降临了，星光在空中闪耀。在舞台上创造出庄重的、安祥的、宁静的节奏。

或者我们回忆一下《万尼亚舅舅》中的那种没完没了单调的秋雨，它创造出一种烦恼、凄凉和绝望的节奏。

这样，音乐、布景、灯光、音响效果就能够和演员的生活融合在一起，并能够和他们共同建立起统一的舞台节奏。

与此相反，在不少的其他演出中，可以听到连接不断的鸟的歌唱声、马的嘶叫声、公鸡啼叫声、狗吠声等等，这只是在有个别的瞬间加强一些乡村或草原生活的气氛。而在其余的时间内，它们就吞并了台词，破坏了行动的节奏，而成为对表面

环境的孤立的自然主义的描写。

在这里值得提一提斯坦尼斯拉夫斯基排演传奇剧《日拉尔姊妹》中邮车到来的那场戏，这是对舞台节奏非常有趣的而且周密的导演处理的一个例子：

“（一）迎接邮车的人们渐渐地在舞台上聚集起来，孩子们先来了，他们开始做某种游戏。

（二）远方第一次喇叭的声音。所有的人都在倾听；孩子们都跑到了栏杆那边去。人们都向邮车要来的那个方向看去。

（三）声音越来越近，越来越杂乱。马蹄声、车轮声、金属的丁当声、喇叭声。所有出来迎接的人都已经站在栏杆旁边。栏杆给我们‘长了’一公尺！——迎接邮车的人们筑成了‘一堵墙’！他们努力地看着要来的人，向他们摇摆着头巾、帽子、手杖等。孩子们跑到前面去迎接邮车。

（四）邮车来的声音越来越响。迎接者的谈话变成了欢迎的呼声。喇叭尽全力的响！马的嘶叫声。马具的铃声。邮车，也就是说车顶上的行李和车夫的上身、马鞭子、售票员手里的喇叭等在栏杆的后面徐动（这是要用绳子拉的），停在拱门前面。所有出来迎接的人，象往常一样，前挤后拥，然后又向另一个方向挤到前面去，退到后面来……（所有这些康斯坦丁·塞尔格维奇都是用箭头画在本子上的）。

（五）孩子们在所有的人当中最忙碌。从邮车上，在栏杆后面出现了第一批下车的旅客。接吻，十号音的（即高声的）谈话。孩子们争着搬行李。有的人高兴得哭起来，有的人寻找他要接的人，他问所有的旅客，在迪容（法国地名——译者）是不是有一个胖太太和他们一块坐车来，那是他的岳母，她是

不是在路上丢了……”。①

在这个导演计划的片断中，可以看到斯坦尼斯拉夫斯基非常准确地感受到的，行动的个别瞬间之间的精确协调的关系。

所以，正确而完整的演出速度节奏，是在一切成分的节奏构成严格地服从贯串行动的条件下创造出来的，而贯串行动是表现在演员的舞台行为之中。布景中建筑线条和色彩分布的节奏，演出中采用的音乐节奏，音响效果、灯光变化、舞台调度和舞台空间使用的节奏，暗转的延续和幕布的牵动——所有这一切都应该和扮演者的内心生活、和他的语言与活动的速度节奏有机地、有意识地结合起来。这样在舞台上就出现了那样协调的次序，没有这种次序就没有艺术，并且出现了准确的决定变数的数学比例。这样，演出在各部分和单位的交替中，在导演为每个部分和单位规定的表现的相互关系中，就成为合乎逻辑、有顺序而且协调的了。这个速度节奏是反复的、流动的、不断变化的，然而又是有规律的和完整的。

关于这一点，斯坦尼斯拉夫斯基是这样说的：

“……整个剧本、整个演出也有自己的速度节奏……。

“这是不是说，速度和节奏一旦调整好了，就必须把它保持一整晚呢？当然不是！剧本和演出的速度节奏，并不是一种单独的东西，而是繁杂多端，由各种各样速度节奏和谐地结合成一个巨大的整体。

“所有速度和节奏总合起来造成一种雄伟庄严或轻松愉快的气氛。有些演出中前一种速度节奏多些，有些演出中后一种

①戈尔卡柯夫：《斯坦尼斯拉夫斯基的导演课程》，俄文版，第四五一——四五二页。

多些。较多的那一种就给予整个演出以总的调子。

"速度节奏对于整个演出的意义是相当重大的。常常一个好剧本排得和演得都很好，却没有什么成就，因为在表演时用了过于缓慢或快得不适当的速度。试试看，用通俗笑剧的速度去表演悲剧，或者用悲剧的速度去表演通俗笑剧，其结果会怎样！

"常常有这样的情形：中等质量的剧本，导演和表演也是中等水平，由于采用了适当的强有力的愉快活泼的速度来演出，却获得成就，因为它令人振奋"。①

然而也有这样的演出，它的一切成分，从演员的表演一直到舞台装置都可能达到高度的专业技巧，但是它们缺乏总的联系，是互相孤立的。观众"单独地"观察演员，"单独地"看布景，"单独地"听音乐，单独地感受暴风雨和水火……在这样的演出中没有统一的节奏，也就没有"整体"，它对观众的影响总是有限度的。

从这一切可以作出一个简单而清楚的结论。舞台节奏是导演专业装备中最有力的工具之一。它能够在演出贯串动作的发展中建立起协调的相互适应。

演出的速度节奏的存在是为了表现行动的思想。导演在每次演出中应该感觉、确定和表现出内部本质所固有的舞台节奏。这个节奏就是非同类成分的有机平衡，在舞台艺术中，只有当那些暂时的分割具有了质量上和数量上的特点的时候，才能产生节奏。舞台行动的运动达到这样的紧张高度，以致决定演出的

---

①斯坦尼斯拉夫斯基：《演员自我修养》，第二部，艺术出版社版，第二五四——二五五页。

高潮。所以舞台节奏的发展总是要求逐渐的（虽然不均等的）增长，也就是说，要加速事件的发展和加强紧张的冲突。在演出的舞台生活中要建立起严格的艺术次序，这种次序的主宰者就是速度节奏。

第十章 舞台气氛

我们在分析导演学的许多问题的时候，经常要使用舞台气氛这个术语。在讨论舞台空间、舞台时间和舞台节奏的时候，这个概念就更加经常地出现。这是很自然的，因为不管是舞台空间或时间的处理，或是准确的动作节奏的探索，它们都不能有独立的意义。导演的全部创作工作都要服从一项共同的任务，即在舞台上正确地再现剧本中所反映的生活及其全部的性格特征，这也就是再现生活的气氛。

聂米罗维奇——丹钦柯说，莫斯科艺术剧院区别于其他剧院的特征就是它的“活生生的生活气息”。而在导演专业的语言中这也就是寻找正确的舞台行动气氛。换句话说，“舞台气氛”对我们来说，就是在舞台上有准确地再现剧本事件中生活气氛。

那么，导演的正确的舞台气氛的感觉是从哪里产生的呢？导演应该清楚地看到剧本的贯串行动，他要懂得，贯串行动是通过一连串的事件来实现的，他要清楚地了解行动的逻辑和顺序。这一点首先就要求他以极大的注意力来分析和判断行动每个阶段上的规定情境。这一切都能帮助他看到和听到剧本中的生活，并能帮助他在现实的、人们所熟悉的行动中理解生活。这样，导演就产生了对剧本的生动的气氛感。我们回忆一下，对于我们的生活来说具有独特性质的任何一种事件，如选举、

五一游行、群众大会、体育竞赛、欢迎友邦代表团等等，我们马上就会想象出每种具体情况的特殊的气氛。

如果我们到了一个不熟悉的城市，通过一个广场的时候，我们就要观察这里的生活，那么我马上就会辨别清楚这个广场的四周都有些什么，如车站、码头、剧院或是市场等等。我们不仅是根据建筑形式、交通运输和某些特别的声音，而首先是根据人们的行为、他们的行动、活动的节奏、面部表情等来理解这些东西。换句话说，我们感觉到了城市中这个区域的特殊气氛，而根据这种气氛就可以断定我们是在什么地方。

生活的气氛是以它的现实性来直接影响我们的。而当谈到舞台气氛的时候，导演在没有把它在舞台上实现以前，首先应该在自己的想象中再现出来。事件、环境、人物的行动，所有这一切，导演都应该在自己的想象中复活起来。斯坦尼斯拉夫斯基把它称为“剧本内部和外部规定情境的复活”。导演应该在作者台词的基础上幻想出剧本的世界。在他的想象中，他自己就应成为剧本事件的参与者，他要考虑到剧本事件发生的时代，他要呼吸着这个国家的空气，要和住在这个国家的人们进行交流。导演越来越清楚地看到、听到和感觉到剧本的生活，闻到剧本的气味。在他的内心视觉中展开一条视象的接连不断的电影胶带，并在具体的空间环境中，在可以感觉到的节奏中不断地发展着。这也就是演出将在里面呼吸的那种气氛的内心视象。聂米罗维奇——丹钦柯在考虑到剧院正确地再现现实的任务时，他指出，“只是把文学还给剧院，这还是不够的；应该使剧院学会揭示人在舞台上的生活，并且要把它的生活复杂性，把它那洞察人的内心世界的力量，把它的丰富的细节统统揭示出来，到现在为止，这些东西仍然认为是只有文学才拥有

的特权。”①

为了表现人在舞台上的生活及其全部复杂性，就必须在舞台上再现它的具体事件所固有的气氛。

导演在完成这一任务的时候，经常是过多地受着那些纯外表的演出手段的吸引。当然，布景、照明、舞台装置、音乐、构成各种事件特殊标记的各种声音效果——这一切对于创造舞台气氛来说，当然有非常重大的意义。可是这到底还不是主要的。对于表现舞台气氛来说，最基本的东西是行动着的人们的行为，是他们生活的节奏。当我们在生活中谈到雷雨的气氛的时候，那么在我们的理解中就必然包含着雷的巨响、闪电的光芒、雨水的急流、布满乌云的天空和风的呼号。但是仅仅以我们的外部感觉器官——视觉和听觉，对于雷雨的理解，到底还不能达到以全部机体对它所感觉到的那种程度。雷雨的气氛，这首先就是充满了电流的空气，这是表现在紧张的肌肉中，在敏锐的神经中，在我们的情绪中的那一种困难的呼吸。所有这一切就创造出了雷雨这一现象所特有的特殊气氛。

所以，那怕是最出色的，根据现实主义原则完成的雷雨的“图画”，不管是剧院里或是在电影上，假如没有人的参加，它是不能充分地感染我们的。被我们所领略的一幅没有人参加的自然图画只能唤起我们的联想和回忆。而我们通过人物行为来了解的雷雨却能以他们的感情、他们的节奏来感染我们，刺激起我们自己的体验。

气氛——按照它的准确的词义来说——就是空气环境的状态，它决定着有生物呼吸的特征。而呼吸的状态——这就是决

---

① «导演学问题»，俄文版，第一六一页。

定着机体存在全部节奏的生命基础。所以舞台气氛这首先就是事件的正确节奏，这种节奏首先是在事件参加者的行为的节奏中发展起来的。因为我们知道，正确的节奏是作为准确的行动的结果而产生出来的。我们可以说，舞台气氛就是在正确地表现着这个事件的特殊环境中，经过正确组织的行动。

假如我们注意一下著名的导演们的实践，那么我们就会看到，当他们谈到气氛的时候，首先就想到人。他们为了创造必要的气氛所动员的一切舞台手段，对他们来说，都是为了组织人物的正确的行为。舞台气氛对他们来说，这首先就是“行动的真实”。

所以在各种演出手段的帮助下气氛的创造好象具有双重的作用。

一方面，它能够补充人物行为所引起的印象。它能够强调、支持和加强剧本中人物生活的节奏。在这个意义上说，它是为了观众而存在的。

但是为了能够感动观众，演员就应该体会生活的气氛。不然，他就不能找到表现这种气氛的行为的节奏。创造适宜的外部环境恰恰能够帮助演员正确地感觉事件的气氛。环境的真实能够帮助舞台信念，能够产生行动的真实，从而产生出情感的真实。

当有人批评莫斯科艺术剧院，说它喜欢在舞台上创造自然主义的生活图画时，斯坦尼斯拉夫斯基没有否认剧院有时陷入这种极端，但同时他又说明，生活的自然对它来说从来不是目的自身。剧院之所以需要某一些自然的细节，不是想用它在舞台上创造生活的照像的副本，不是为了效果（请看，我的东西多么和生活相似啊！），而是为了创造演员可以在里面正确地

呼吸和生活的气氛。狂风的喧嚣，沉钟的震响，钟表的合鸣，鸟儿的歌唱，蟋蟀或蚱猛虫的私语，——这一切都不是独立地存在，而是为了创造一个现实的生活环境，以便使演员能够在这个环境里相信舞台构思和真实地生活在角色的情感中去。所有这些方法在莫斯科艺术剧院契诃夫剧本的演出中得到了巨大的发展，这不是偶然的，很多地方是契诃夫的戏剧创作提示出来的，契诃夫的戏剧创作离自然主义是相距甚远的，但同时它又丰富地使用了某些自然的细节来创造一条“直觉和感情”的线。

这就再次地强调说明，恩格斯的“细节的真实性”，（这些细节按照斯坦尼斯拉夫斯基的话来说，可能带有“极端自然主义的”性质）如果它能遵循着艺术现实主义的任务的话，那它决不意味着“自然主义”。

在北京人民艺术剧院《龙须沟》的演出中，我们在舞台上看到破烂的茅屋，褴褛的衣服，肮脏的身体——一切贫穷人家的破烂的东西。但是在舞台上没有任何一个瞬间，甚至三轮车夫的妻子为他丈夫洗那两只脏脚的时候，也没有使我们的美感受到侮辱。演出中没有任何自然主义的痕迹，而它的全部的“自然主义的”细节，都是为生活真实的尖锐感觉，为创造概括性的现实主义的演出形象而服务的。

现在我们再进一步来看，导演为了创造舞台气氛要掌握哪些方法。

在斯坦尼斯拉夫斯基《我的艺术生活》一书中，可以找到创造舞台气氛的数不胜数的方法。斯坦尼斯拉夫斯基创作想象的表现，他的意想不到的特殊的方法是非常多的。《波兰籍犹太人》、《奥赛罗》、《沉钟》、《生活的戏剧》、《人的一

生》、《村居一月》、《该隐》这几章——都是导演艺术舞台气氛的卓越的典范。这些戏的风格、体裁、事件都是各不相同的。每一个戏都有它独特的"演出形象"，独特的导演方法。但是在它们之间也有共同的东西。但是斯坦尼斯拉夫斯基是否在《波兰籍犹太人》创造了神秘的怪影呢？他在《生活的戏剧》中是否企图建立"幻影的王国"呢？他是否想在《沉钟》中以神话来为我们加重气氛，或是在《人的一生》中来加重"黑色的烟雾"的气氛呢？他处处谈的都是人们是在这种环境中如何动作，如何感觉，如何体验。《奥赛罗》中在赛普勒斯海口暴动的庄重气氛，都是通过人的动作揭示出来的。《村居一月》中那种微妙的抒情的气氛，是表现在人物内心生活和他们的行为的外部构图的探索中。到处都是人、"形象"、演员，以及他的体验和行动的有机性占着头等的地位。

在戈尔恰柯夫的《斯坦尼斯拉夫斯基的导演课程》一书，《智慧的痛苦》一章中，我们可以找到斯坦尼斯拉夫斯基非常有趣的，关于舞台气氛，以及为了建立舞台气氛而正确组织人物行为的意义。

"——《智慧的痛苦》的爱国主义，在演出中应该使人在对思想的解释中，在剧本的内容，在演员创造活生生的人物性格的过程中，自然也要在演出的舞台气氛中感觉得到。

"除了演员要正确地演好主要角色以外，还有什么能够创造舞台气氛呢？

"第一，导演和演员应该象处理主要角色一样，那样细致地去处理剧本中的次要角色。

"'穿破袖子衣服的'别特鲁什卡，H先生和Д先生，法穆索夫的仆人和只有一行格里鲍耶陀夫台词的佣人，以及没

有任何台词，但能够为主要人物和次要人物创造生活背景的到法穆索夫这里来参加舞会的客人，——所有这些人物在演出中，对于创造正确的现实主义的舞台气氛来说，如果说没有决定的意义，但也有十分重要的意义。

“是否可以把恰茨基的角色（在他第一次出场的时候）和向苏菲亚报告说他已经到来的仆人的角色分开呢？

“你们可以想象一下，舞台上出来一个服装不整洁的不说话的角色，他不满意自己在剧院里的地位，他埋怨导演在《智慧的痛苦》中给他这种‘仆人’①的角色，他非常冷淡地宣布：‘阿历山大·安得列伊奇·恰茨基到您这里来了’，把恰茨基请进来，于是就下场了。

“象这样的演员行为，在恰茨基回到法穆索夫家来的这个瞬间，难道可以帮助创造舞台气氛吗？

“当然是不可能的。仆人这样‘上场’，（请允许我这么说）只能破坏扮演莉莎、法穆索夫、苏菲亚和莫尔恰宁的那些人们？在舞台上已经创造出来的气氛，如果他们在恰茨基到来以前，他们正确地表演了自己那场戏的话。

“请看，现在是另一种上场法。

“年青的仆人跑到苏菲亚的房间里来，以自己出现的节奏破坏了法穆索夫家仆人们行为中的礼节。他几乎喘不过气来，从门口沿着楼梯跑到二楼苏菲亚房间这里来。所以甚至都不能马上就兴高采烈地说出这句话：

---

①斯坦尼斯拉夫斯基在这里把“仆人”二字打上引号，有双关的意义。一方面分配给他的角色是仆人，另一方面，他认为他作为演员的本人在这一工作中也是处于仆人的地位。——译者。

阿历山大·安得列伊奇·恰茨基到您这里来了。

“这里说兴高采烈的，是因为三年以前，在恰茨基走的时候，他还是法穆索夫的‘僮仆’，也许他曾经照管过恰茨基和苏菲亚，看着他们做过半大孩子的游戏，同情过他们，——总之，他就象莉莎那样对待恰茨基：

有谁象他那样多情，愉快而聪明！

“现在恰茨基又回来了。在过厅里款着外衣。

“尽可能快些跑，首先要告诉苏菲亚这个愉快的消息！他在法穆索夫家对待仆人的‘家规’允许的范围以内，尽可能地留在舞台上，以便看一看苏菲亚怎样和恰茨基见面，以便用亲切的眼光多看恰茨基一眼！

“通过仆人行为的节奏，可以为恰茨基到来的节奏作好准备。莉莎对恰茨基的态度一般地说是和法穆索夫的仆人对恰茨基的态度相吻合的。这个仆人的经历也许不是偶然的。他在三年的时间内从一个僮仆‘成长’成一个青年仆人，正象莉莎一样，她从一个侍候人的女孩子变成了苏菲亚所亲信的贴心人。

“这样的话，仆人的出场不仅仅是继续着他在法穆索夫家里，在这个早晨的生活线了，他就能够帮助创造舞台气氛了。

“别特鲁什卡和法穆索夫家里的仆人们，都是为了把法穆索夫家里的生活传达给观众的非常重要的人物。

“谚语说得好——‘有什么样的主人——就有什么样的奴才’。而在法穆索夫家，苏菲亚也是主人，莉莎是苏菲亚亲信的人，在他们家起很大的作用，所以她说话是非常随便的。这就是说，仆人也是各不相同的。有的看着法穆索夫的眼色办事，有的就随着莉莎。

“你们想想看，第四幕里的仆人应该是怎样的。赫寥斯托

娃的仆人和屠果乌霍夫斯基的仆人应该是怎样的。是哪些军官陪送斯卡洛查布。

“第三幕和第四幕的全部客人都是导演工作最重要的环节。这里又能够通过客人来传达和创造演出中的舞台气氛。但是法穆索夫家的客人这场戏是那样一个巨大的导演任务，我们只好专题来讨论它了。现在我所以提起仆人和客人，是作为创造演出舞台气氛的最重要的手段之一提出来的。

“在演出中，在创造现实主义舞台气氛和生活环境的工作中，布景也同样起着巨大的作用……

“我们详细地研究过前世纪二十——四十年代的设计图和建筑。我们长期地探索过，第一幕和第二幕的事件可能发生在什么样的房间里，因为你们都知道，格里包耶多夫的第一幕、第二幕和第三幕都是在一个景里——客厅里进行的。

“结果我们还是非要在不同的布置里表演它们不可，以便更广泛地更充分地表达法穆索夫的家庭生活和创造演出的舞台气氛。我认为，第二幕里的‘像室’，特别是第三幕里通过舞台中部的门可以看到的那个不大的‘舞厅’，能够协助观众相信他们在《智慧的痛苦》中所看到的一切现实性，并且能够为演员创造正确的舞台气氛，能够帮助他们在舞台上生活和行动……

“虽然演员在准备演出当中，在和美术家的工作中，还不是在任何时候都很充分地了解导演的意义，但是演员们知道，在任何一个演出中，导演和美术家的工作是和演员的工作同时进行着的。导演经常和演员一同研究布景，研究演出的外部因素，研究舞台调度；美术家参加排戏；也有些爱打听事的演员常常跑到画室里去看看。他在工作室里面就问：‘这是给我

们用的炉子吗？’。而在下一次排戏的时候，他已经能够现实地想象出法穆索夫和斯卡洛祖布所说的那个炉子：

快把风门打开吧！

“由此可见，演员在创造新的演出的过程中，就必然要参加舞台装置的创造。

“而和新演员们重新组织演出的时候，这些‘新’演员就有了现成的布景、舞台调度、服装、大小道具、家俱等等。所有这些东西，他们不是在演员和导演以及美术家合作中得到的。新演员的任务（习惯这一切舞台装置的成分，把它变成自己的东西，就越发困难了。而你们导演的任务就是在这个困难的工作中找到帮助演员的方法。

“在这种情况下，我甚至劝你们去欺骗演员。你们可以告诉演员说这一切布景、服装、家具、道具都要重新做。这将会刺激他们的创作和想象力。而你们不知不觉地就可以把他们逐渐地引导到实际上已经准备好东西上面去。演员根据他的创作天性来说，就象小孩子一样善于轻信，当他们玩耍的时候，可以把一个很普通的桌子，当作是《鲁滨逊漂流记》里的山洞。时刻准备着门外边狡猾的印第安人向他们进攻。

“在剧本的各种事件中，对于自己创造性的具体视象的孩童般的信念，就是演员艺术中一个不可缺少的部分。欺骗演员的时候，应该刺激他们的想象和创造性的视象……

“……如果你们告诉孩子说：‘你玩的是普通的饭桌，而不是神密的山洞’，他总是不叫你们这样粗暴地破坏他的创造、他的想象和他的游戏的。

“演员也是这样。在排演的时候，你们可以和演员共同想象，苏菲亚的房间是怎样的，你们将在莫斯科为法穆索夫选择

哪一座房子，甚至你们都可以和你们的演员们到那条……大街上去看一看这座房子。……

"……我本来应该详细地谈一谈灯光、大小道具、音响效果和'群众场面'的（请不要忘记，我还要专门和你们谈一次群众场面），因为所有这些演出的成分对于创造舞台气氛和使观众真实地理解剧本和演出来说，都是十分重要的。可是现在时候已经不早了，关于这一点，我们下次再谈。……

"……有人曾经控诉我们，就是现在还有人指责我们，说我们在追求舞台行动的生活性和逼真当中，已经有陷入对生活细节的自然主义的描写。可能在某些地方我们在这方面做得过度了一些，今后也还可能发生这种情况。这当然是不好的，非艺术的，这将会歪曲了我们创造现实主义演出的意图。艺术中的现实主义就是能用典型的方法帮助我们从生活中选择某种事件或某种人物性格。

"如果说我们在舞台工作中还有自然主义倾向的话，那么这就是说明我们还没有很好地深入到事件和性格的历史和社会本质，还不善于区分主要和次要的东西，而以生活的细节把作品思想复杂化了。我就是这样理解这种自然主义。但是确定生活中的典型，并把它搬上舞台，变成艺术，这是不容易的。我们对这个过程还没有固定的药方子，我们只好寄托于艺术家的个人的嗅觉和他的经验……"①

总之，创造舞台气氛，这就是说：首先要探索人物的内心生活，并且帮助他们找到能够表现这些体验的内心节奏和行为

---

①戈尔恰柯夫：《斯坦尼斯拉夫斯基的导演课程》，俄文版，第一七五——一八一页。

的外部构图。没有这一点，就不可能找到演出的正确气氛。当聂米罗维奇——丹钦柯请求契诃夫，叫他把《海鸥》交给艺术剧院上演，而不要给小剧院的时候，他写信给契诃夫说："小剧院的大演员们已经掌握了一套刻板法，他们不善于在观众面前表现新东西，他们只能创造那种掩盖着剧中人物的芳香的情绪气氛"。《海鸥》在彼得堡阿历山得拉剧院所遭到的残酷失败充分地证实了聂米罗维奇——丹钦柯的意见。无论导演和演员，除了柯米萨尔若夫斯卡亚和达维托夫以外，都没有掌握住剧本的特点，都不能理解剧本的心理特征和它的社会生活意义。他们漏掉了契诃夫人物体验的细微变化，把那些能够构成社会环境的生活心理特征的东西，都作为无价值的细节抛弃掉了。与此相反，剧本的"心理计划"在斯坦尼斯拉夫斯基的排演中，得到了清楚的表现，由于这一点，虽然当时艺术剧院还非常简陋，扮演者还没有经验，但它的演出已成为戏剧界一个巨大的事件。

斯坦尼斯拉夫斯基在聂米罗维奇——丹钦柯的协助下，成功地深入到剧本中去，体会了剧本人物的体验，尖锐地感觉到人物的内心生活，并找出了形象内心生活的外部表现的方法。从这一点上看，斯坦尼斯拉夫斯基的导演注释是有趣的，这个注释理解了并发展了作者的舞台指示。

契诃夫的舞台指示："稍停。特里果林写笔记。"斯坦尼斯拉夫斯基的注解："特里果林不满意地坐着，眼睛看着一个方向，然后懒散地伸了伸腰，拿起本子来记着什么，——因为他再也没有别的事情可做了！！"

契诃夫的舞台指示："玛莎（默默地跳了两三圈华尔兹）——'妈妈，主要的是不要看见他'。"斯坦尼斯拉夫斯基的注

解："她又长叹了一声，跳着华尔兹到窗子那边去，停在那里，在黑暗中张望了一下，趁着母亲看不见的时候，拿出手帕来，擦了两三滴眼泪。停顿（音乐还继续着）。保林娜·安得列耶夫娜停下收拾床铺的工作，沉思地看着她（显然她在回忆着自己和铎尔恩的罗曼史）。"

契诃夫的舞台指示："特里波列夫——（给尼娜水）你现在在哪儿去？尼娜——进城。（停顿）"斯坦尼斯拉夫斯基的注解："尼娜用手帕擦着眼泪，控制着自己不要哭出声来。特里波列夫手里端着一杯水，呆呆地站着，靠近窗子，死死地看着一个角落。他死了。"

契诃夫的舞台指示："特里波列夫用眼睛把舞台打量了一下。"斯坦尼斯拉夫斯基的注解："特里波列夫把西服扔在一旁，跑到摇椅那边去，打量着舞台，左右摇晃着身子，猛然坐在摇椅里去，碰得索林叫了一声，两只手抓住了一块板子。我想特列波列夫在这场戏里是非常活跃的。这次演出是决定着他的未来的生活的一个事件。无怪在失败以后，他那样生气。他越在这里发神经，越活跃，那么在他失败以后情绪也就越大。"

契诃夫的舞台指示："特里波列夫坐在索林旁边。"斯坦尼斯拉夫斯基的注解："特里波列夫燃着一支烟，躺在摇椅里，面向观众，把头放在手上。特里波列夫整个这场戏都是在照这个姿势进行的。当他烦躁起来的时候，他就开始一根接一根地吸烟，往烟盒里弹烟灰，踩烟头，摘着花或是拔草，然后又神经质地把它们踩碎。也可能神经质地坐起来，随着又躺下去，神经质地吸烟，扔火柴棍等等。"

导演决定了人物的主要内心主题，并从中找到他的行为的

外部特征：导演总在想着一个“妙法”，以便在观众面前揭示人物的基本感情和基本的精神状态。斯坦尼斯拉夫斯基差不多就是用这种方法来表现尼娜对特里果林的爱情的：

“尼娜走着路，一转身看见特里果林，稍微停顿了一下——缓慢地向左面长凳那边走着……在特里波列夫走了以后，尼凳沉思着；当特里果林走过来的时候，她的脸上发出光彩，她想走过去，但又犹豫起来。面部露出羞臊的表情……最后，尼娜才决定了，她很快地跑过去说：‘你好，包里旗·阿列克塞耶维奇。’她又难为情起来。特里果林说：‘你好！’……停顿……互相看了一眼。尼娜难为情得很。（下面开始尼娜和特里果林的谈话。）……在谈话的时候，尼娜不知不觉地往后退，坐在了凳子上。特里果林靠着长凳。尼娜兴奋地看着特里果林深思的眼睛。还有，尼娜羞搭搭地、温柔地、带着敬仰的神情把手伸给特里果林，难为情得很，然后又很快地、兴奋地跑到阿尔卡基娜那边去。第二次和她接吻”①

从上述斯坦尼斯拉夫斯基这些意见中可以清楚地看到，如何在作者台词的基础上创作自己的导演的情节，为观众揭示出从台词中挖掘出来的、能够具体感受得到的人物生活。

在这个复杂的导演总谱中，舞台调度、姿势、手势、以至停顿都起着巨大的作用。所有这一切就决定了扮演者的形体自我感觉以及他们内心节奏。

在这里再引出斯坦尼斯拉夫斯基导演本中的一般：

契诃夫的舞台指示：“相隔两间房子的地方，传来忧郁的旋舞曲声”。斯坦尼斯拉夫斯基的注解：“十秒钟的停顿——

① «海鸥»，俄文版，第七十八——七十九页。

她们正在整理床铺。很远的地方传来钢琴的声音。两个女人慢慢地停下了工作，在一种姿势上呆着不动，这样又站了十秒钟——这时候，保林娜·安得列耶夫娜才开始说话。”

现在举另外一个例子。特里波列夫谈到妮娜的私人生活。斯坦尼斯拉夫斯基补充道：“停顿。特里波列夫抬起头来，两只手放在膝盖上。凝视着一个角落。铎尔恩在摆椅上摇晃着。当特里波列夫讲到忧郁的地方，他就摇晃得越来越慢，一直到后来停顿下来，呆住不动。整个这场戏就是这样进行的。他们谁也不动，就好象钉在那里一样。”

“特里果林看着特里波列夫，特里波列夫低下头去。阿尔卡基娜看着他们两个，停下她正在做的事，背向着观众。一个非常不舒服的停顿。……”

“妮娜无力地把头靠在门上。两个人都象钉到上面去的一样，站了十秒钟。”①

对于斯坦尼斯拉夫斯基来说，为了创造真实的行动气氛，各种什物也起着巨大的作用。正是在《海鸥》中，斯坦尼斯拉夫斯基就开始使用各种什物，这不仅是以它们的真实性来创造舞台环境，而且也是为了以它作为表演的“适应”的手段来创造扮演者的正确的形体自我感觉。玛莎的旧上衣，小木棒、糖果盒，特里波列夫手里拿的妮娜的礼服、纸烟、手提包、阿尔卡基娜的小镜子，以及其他很多的辅助性的物品——这一切都能积极地参加到行动中去。

对于创造舞台气氛来说，每幕的开端（这里展开后来的事件和剧本的基调）和概括剧情发展的结尾具有特别重大的意

① 《海鸥》，俄文版，第七十九页。

义。这里我们举几个斯坦尼斯拉夫斯基导演计划中的这样的例子：

第一幕的开端：

“灯光暗淡阴郁，远方传来酒鬼唱歌的声音，狗咬的声音，青蛙叫的声音，水鸟啼叫的声音，以及稀疏的远方教堂敲钟的声音。”

第一幕的结尾：

“玛莎哭着跪下来，把头放在铎尔恩的膝盖上。停顿。铎尔恩抚摸着玛莎的头。旋舞曲的声音越来越响，钟声、农民的歌唱声、青蛙的声音、水鸟的声音，更夫打更的声音，以及其他夜间的效果。”

剧本的结尾设计得更加详细：

“一、保林娜·安得列耶夫娜愉快地和雅可夫谈着话。坐在牌桌旁边。保林娜·安得列耶夫娜燃起蜡烛。玛莎收拾普克牌。沙姆拉也夫和特里果林向书橱那边走去。除沙姆拉也夫和特里果林外，都坐着。

二、沙姆拉也夫拿出海鸥，站在特里果林面前。一个很重要的停顿（以便使坐在桌旁的这些人不致把观众对特里果林和沙姆拉也夫的注意引开）。特里果林长时间地看着，摇着头，重复地说：‘不记得了’。五分钟的停顿。一声枪响，大家都跳起来，女人们叫起来，向放枪的那个方向转身。五秒钟的停顿。阿尔卡基娜站起来想走。铎尔恩（明白了是怎么回事）拦住她，开始说话。

三、铎尔恩下场。十秒钟的停顿。活象一幅活人画。大家都呆住，一动也不敢动。阿尔卡基娜站起来时是什么样，现在还是那样站着。后台有某种东西倒在地上的声音（是椅子倒了

的声音）铎尔恩急促地上场，马上停下来，恢复了一下元气。人们都看看他。他用一秒钟的时间看着阿尔卡基娜，阿尔卡基娜象所有人的眼睛一样死死地盯着他。铎尔恩当面向观众的时候，变换他的面部表情。

四、大家轻轻地出了一口气。铎尔恩控制着自己。好象什么事也没有发生过，轻轻地唱着，走到镜子那边去。满上了一杯水，双手微微颤抖。当别人看不到他的时候，脸上出现不安的神情。

五、阿尔卡基娜坐在安乐椅上，胳膊撑着桌子，两只手蒙着脸。这样坐了一会，然后拿出手帕来，擦了擦脸。这时候特里果林在写字台旁边整理他的书。沙姆拉也夫离开牌桌。

六、铎尔恩不使别人发现，眼睛看着伊里娜·尼古拉耶夫娜，向特里果林走去。

七、推了特里果林一下，特里果林在看书，给了一个只有特里果林才能发现的暗号。把他叫到一边去。特里果林惊奇地站起来。铎尔恩又看了阿尔卡基娜一眼。铎尔恩把特里果林拉到台前部来。

八、小小的停顿。铎尔恩又瞥了阿尔卡基娜一眼。

九、特里果林气冲冲的样子，他楞在那儿。铎尔恩用手指头向他示意：“安静一点！”铎尔恩又唱起来，装着若无其事的样子，然后就到特里波列夫自杀的那个房间里去了。

玛莎以单调的声音数着牌，阿尔卡基娜轻轻地（以快乐的声音）唱着歌。特里果林面色苍白，走到阿尔卡基娜椅子靠背那边去，因为他不打算告诉她这个可怕的消息。”①

---

①《海鸥》，俄文版，第二九二——二九五页。

我们看到，在斯坦尼斯拉夫斯基这些计划中，给了生活的性格特征和微小的细节以极大的注意，因为这些东西能够刻划出日常生活的特征。这是十分自然的，因为生活的真实只能存在于某种具体的日常生活的外壳之中。生活的真实就是日常生活的真实，舞台气氛首先就是日常生活的气氛，如果认为只有在描写日常生活的剧本才有日常生活，那是错误的。如果认为企图把契诃夫和高尔基的剧本和日常生活的背景和社会历史环境分开，脱离开日常生活的具体性，而只去表演"心理"或"政治"，这永远是，也只能是抽象的公式。

聂米罗维奇——丹钦柯肯定说："哪怕是最正确的，最先进的思想，如果演员不能把它变成真正的具体的生活，那他在剧院里就找不到自己的体现。"

戏剧艺术不可能脱离具体生活、时代特征、社会环境特征、典型的细节而存在，——总之，不能脱离一切可以创造舞台气氛的日常生活。假如说这种气氛需要抒情的振奋和诗的激昂的话，那么这些东西也应该是从深刻的日常生活中表现出来的。真正的艺术的力量就在这里，这样它就能从诗学的角度上抓住日常生活中最平凡的特点。

这种通过舞台气氛来表现日常生活的本领，是聂米罗维奇——丹钦柯很多演出中所特有的。

现在我们来看一看他对于《樱桃园》的气氛的处理：

"《樱桃园》应该是非常现实的。人应该是活生生的。……房子也应该是比较真实的，要有屋顶，要有可以开关的门窗，不能是马粪纸做的……但是，所有这一切生活化的现实的东西，要把我们提高到我们在生活中没有遇到过的，充满我们称为诗的那样一个境界里去。这一切都要有作者的诗的情绪，

诗的高涨的感染力。”①

或者再举出关于列昂诺夫的剧本《波罗夫恰斯克公园》中的一个片断：

“在契诃夫的剧本中——是为了美好生活的苦恼。而列昂诺夫的剧本中……有力的灿烂的生活已经到来。剧院和诗人表现了强有力的，具有高尚感情的人，表现了建设工厂、生产着新的火车头的人们，而且他们不是为了个人的幸福，而是为了人类理想的胜利，为了社会主义和共产主义，为了一种鼓舞人心的崇高的理想。列昂诺夫剧本中的人物，都为上述的一切贡献了自己最高尚的情感和体验，但是他们在这条道路上也遇到过困难：这是一些为实现伟大任务而进行斗争，并且取得了胜利的人。我们就应该以这种“伟大的气魄”，以这种远大的理想来处理他的剧本，——必须处理得比平凡的现实的事件要高尚些，要远大些。……这是在日常现实之上的高涨，这是在艺术作品的人物所具有的饱满的、伟大的、高尚的情感的高涨，我们自己也应该有这种高涨！……

其次，必须把每一项任务处理得真实，不要担心这会‘真实到可怕’以致到自然主义的程度。这不会是自然主义的。可以在舞台上喝真正的克瓦斯和真正的牛奶——如果我看到整个演出广泛地勇敢地抓住了生活，如果这是艺术和戏剧的诗，而不是照像的话，我绝对不说什么反对的话。”②

如果导演在处理演出时，不仅仅限于传达剧本的外部形式，如果导演能够揭示形象的复杂的内心活动，并能揭示形象

---

① 《导演学问题》，俄文版，第二二四页。

② 《导演学问题》，俄文版，第一五六——一五七页。

的第二计划和潜台词，如果导演在日常生活环境中能够找到作者思想的诗的结构，那么他的演出就会突破对于现实的单纯的日常生活表现的范围。日常生活的气氛对他来说成为整个时代的气氛。剧本的舞台气氛就是具有了社会气氛的特点。我们再从导演克涅别里论聂米罗维奇——丹钦柯的工作的文章中摘引几段话，他非常出色地说明了上述的原理。

符拉季米尔·伊万诺维奇为了排演《安娜·卡列尼娜》写信给萨赫诺夫斯基说：

“我真想一下子从一开幕就表现出这种背景，这种气氛，这种神奇的掌握着皇权和教权的，这种文明的、美丽的、坚固的、不可动摇的、赏耳悦目的、压重的生活形式——培脱西公爵夫人、外交家、上流人物、贵族、宫庭、伪善、升官发财的欲望等等。在这种背景中，正确些说，在这种气氛中包含热情的火焰，因为安娜和渥伦斯基是与这种气氛血肉相关的。安娜和渥伦斯基被那熊熊的热情的烈火炽燃了，被来自各个方面的金光闪闪的军官服，骑兵身上闪出的光辉，教会的神甫们的笨重的袈裟，半裸体的美人儿们豪华的装束，法利赛的语言，虚伪的微笑，僧侣们的苦脸以及这种庄严的制度各个角落的秘密的淫荡生活包围得没有任何出路。

“你们看，他们怎么能倾吐出自己由衷的热情！试试看，怎么能不顾全一下假面子呢？

“这就是第一幕。后来的东西都是从这里引起的。”

“当符拉季米尔·伊万诺维奇谈到《最后的日子》中结尾的那场戏的气氛时，他把这种气氛和演出的种子，以及它的社会主题（普希金在尼古拉俄罗斯高压下毁灭的悲剧）联系在一起了：

“……邮局那场戏应该创造一种使人不发生好感的气氛……整个这场戏都是说‘要把谁运走’的问题。而在我们看到了舒适的住宅，富丽的萨尔蒂柯夫的房子，最后看到最坏的茅屋以后，这就是那些悲剧性的东西。在这里布尔科夫就表现得特别深刻。彼得堡的景色，豪华的洋房宫殿、舞厅等等……突然又出现了荒凉的森林……煤烟熏黑了的房顶，脂油制的蜡烛……寒冷……出现了某些宪兵……这是把普希金运走了。他们冻得发抖；休息了一会——又继续走了……

“我应该感觉到：‘黑暗的暴风雨遮着了青天……’

“他非常准确地感觉到‘时间的特征’，抓住了时间的灵魂。他好象知道，国家和人民生活每一年都是怎样过去的。当他排苏联剧本的时候，他要把剧本固定在一定的历史时期中，这样他就从中找到了未来演出的气氛。

“符拉季米尔·伊万诺维奇在和波哥留波夫创造仓哥庭的剧本《克里姆林宫的钟声》中的水兵雷巴科夫那个角色时，他曾经给演员指出了雷巴科夫和石万佳（《柳鲍芙·雅罗娃亚》）在历史上的区别，这个区别是仓哥庭清楚感得到的。雷巴科夫对革命的忠实不次于石万佳，他也象石万佳一样，献身于国内战争；对他来说，在无产阶级的事业之外，也不可能有自己的生命，就连故事发生的时间也是差不多的，事件是写一个临时白军占领的小城市中的生活，然而事件是发生在列宁提出全国电气化计划的非常重要的几个月之后，但就在这一点上，对符拉季米尔·伊万诺维奇来说，‘几乎’有很深刻的意义。国内战争最后的炮火还没有停息，红军还继续在克雷姆消灭白军，但是在莫斯科已经奠定伟大的社会主义建设的基础，在人民的生活中，已经开始了一个新的（和平的）时代。在这里，在莫斯

科，已经出现另外的气氛，另外的空气；在这里，一方面同饥饿、破坏、荒凉进行着斗争，同时热火朝天地展开了人类历史上从来未有的建设工作。就是由于这种原因，雷巴科夫和石万佳比较起来，在很多地方已经是另外一个人了：如果说石万佳是自发地、没有更多思考地、凭着自己的心和阶级的敏感，直觉多于自觉信念地参加了革命，那么雷巴科夫生活在莫斯科，直接接近列宁，他已经感觉到从战争到和平建设这一历史过渡的远景，因此他就那样渴望学文化，长知识。时代本身迫使他要更自觉，要具有更高的知识，时代为他开阔了眼界，时代在人的身上打了烙印。

“这样，根据符拉季米尔·伊万诺维奇的想法，舞台形象一方面存在于某种气氛之中，而同时它本身也似乎就是这种气氛的一部分。

“反过来说，剧本中每一个人物，每一群人物，根据他们阶级出身，所受教育，生活方式，就给舞台气氛带来特别的基础，并以一定的方式给舞台气氛增加色彩。

“在恰尔斯卡雅伯爵夫人的笼罩着虚伪、自我满足以及人工捏造的假慈悲的沙龙里，这是一种气氛。在精神和肉体上都使人感到烦闷和黑暗的刑事监狱的牢房里，这是另一种气氛。在因政治问题被流放的人们中间，这又是一种气氛，这些人由于信仰和自觉的社会理想结成了亲密战友（托尔斯泰的《复活》）。在土尔宾的知识家庭里是一种空气，在这里那些慌张失措的人们痛苦地寻找着没有得到解决的问题的答案。在斯柯罗巴特斯基大将华丽而清冷的办公室里，是另一种空气，在彼得留拉匪帮横行霸道的司令部里又是一种空气（布尔加科夫的《土尔宾一家的日子》）。

“符拉季米尔·伊万诺维奇这种结合形象的思想内容处理演出全部装置的本领，在他对排演《柳鲍芙·雅罗娃亚》的导演们所提意见中得到了印证。

“大家寻找着第一幕的总的处理方法，这是由在革命委员会的两场戏构成的。有人提议把这两场合并起来连着演下去。符拉季米尔·伊万诺维奇提出反对：

“我不能采纳您的建议。要知道，每场戏都写出了自己的节奏，每场戏都有自己的‘核心’，都有自己生活的和逻辑的意义。当在司令部里接到放弃城市的命令，这是巨大的复杂的形势的开始，这种情况将会影响剧本全部情节，这是一回事。而在白军进城前司令部里的几分钟，以及白军第一次出现在这间房子里，这完全是另一回事。如果说在第一场里我们应该传达出司令部里作紧急战斗准备，以及紧张严肃的工作气氛的话，那么在第二场所有人的会见，谈话就应该充满着‘这座城还不知属于谁’的气氛。而要把这两场戏的‘核心’用一条线结起来，据我看，这是不可能的。时间的间隔、拉幕、闭灯这都是必需的，不知道还需要些什么……哦，司令部外表的布置上也应该有所改变……屋子里空了一些……充满忧虑和激动的，然而我们坐在大厅里的人热爱和珍视的革命的生活已经在舞台上消失了。

“然后，我们应该表现出，大街上那乱哄哄的一大群庸俗的家伙——马霍拉·杜尼卡诸如此类的资产阶级的走狗怎样闯进了柯什庚、石万佳、赫鲁谢以及其他革命者所放弃了的这所空房子，最后，我们还要表现出白军的虚张声势的‘来临’。

“在柯什庚下场后到白军第一个士兵出现，要有一个非常重要的停顿。我假定地说它是‘停顿’。远方传来音乐和喊叫

声，而舞台上非常安静。杜尼卡、叶利萨托夫、高尔诺斯塔耶娃慌张失措地乱跑……一面跑还一面说话。他们嚷得又响，又没有内容。所以他们嚷着嚷着就降低了声音。跑上来了一个不知自己属于谁的小迷糊兵，既不是‘你方’，又不是‘我方’的皮卡洛夫。

“然后跑来一个十分年轻的小军官。他从这屋跑到那屋，因为他是本地人。他没有半点英雄气概，总是怕碰上埋伏。正象所写的那样，他是‘第一个闯进城’来的。他并没有打算第一个闯进来，不过他就来了。他本来是想看看爸爸妈妈的，所以就跑到前面。一跑起来就止不住脚步了。他一面跑，一面毫无目的地挥着指挥刀，并且没头没脑地喊着：他什么都怕。他后边跟着两三个这一类型的胆小怕事的，而且还要想发点‘胜利’财的小兵。他们比皮卡洛夫还稍微强一点。但由于害怕，再加上激动，竟没有搞清楚谁是俘虏！

“音乐越来越近，街上嚷成一片！

“上来一群穿黑衣服的，有点象‘礼服’的市民，有的人胳肢窝里挟着个布包着的盘子，也有的提着盒点心。也有的拿着手巾。……照旧的习惯，这是以‘面包和盐’来迎接贵宾的。这些人就活象礼拜天晚上在街心公园里散步的理发师那种打扮。

“音乐响得刺耳：但响得象木头一样，没有泛音：只听见土耳其的鼓和钗打拍子，听不清主调和旋律。铜管乐响得就象起了失火时拉的警报。乐队演奏得非常之坏。这项个别任务给作曲家去完成。但这是一项重要的任务。

“最后，出现了一个严肃的场面：‘警卫人员’上场了，这是一帮军棍无赖，雅洛伏依带着队。后面跟着军旗、牧师，

最后是将军！

“谁都没有想到（大家都认为白军的到来就是这幕戏的结尾），在这大厅广众面前，演员却大胆地加了一场深刻的悲剧，里面隐藏着巨大的第二计划！‘米沙？是你……这不会是真的！’柳鲍芙·雅罗娃亚和丈夫的会见。幕落。

“符拉季米尔·伊万诺维奇提议取得了胜利，这个复杂的‘政权交替’的交响乐带着一切必需的有思想的‘重音’在演出中表现了出来。不仅如此：这一幕最后的几段戏换了另外的景，换到大街上来，这样就使剧院可以更广泛地以更大的规模表现外部庄严，内部虚伪的白军到来的仪式。

“我们看到，符拉季米尔·伊万诺维奇在传达行动气氛方面，正象在其他方面一样，达到了十分准确的程度，他是从思想，从作者构思，从作者生活材料的视象出发的。所以作为创作过程重要元素的气氛，在戏剧技术观点的体系中自然而然地取得了自己的合法地位，符拉季米尔·伊万诺维奇把这些观点留给了未来一代的演员们。”①

斯坦尼斯拉夫斯基在分析讽刺喜剧《光荣的出卖者》时，也提供出了一个卓越的关于揭示剧本社会气氛的例子。斯坦尼斯拉夫斯基详细地解释了演出气氛如何和时代的社会政治特点相结合的问题；他说明后者怎样深入生活、决定“心理”、构成剧本的风格，然后又经过特殊的曲折表现出人物的民族特点。

斯坦尼斯拉夫斯基这些思想在戈尔卡柯夫的著作中得到如下的阐述：

---

①《导演学问题》，俄文版，第二五五——二五九页。

“今天是斯坦尼斯拉夫斯基第一次检验演员工作的日子，康斯坦丁·塞尔格维奇看了三幕，即剧本的一大部分以后，他向我讲了下面一些话：

——你们这样分析剧本是对的。好多地方都为演好剧本作了准备。但是你们还没有感觉到，也没有理解我们所说的‘核心’，你们的演出是从天上掉下来的。

你们都是俄国的演员和导演。你们把这个地道的‘法国’剧本却排成和演成俄国的剧本了，而且全部的秘密就在于，它不是俄国的，它的情节的逻辑、人物性格、个别的生活特点，它的节奏——这都不是俄国的。也应该使观众懂得，我们是不会这样胡闹的。你们总是以俄国人的观点来作证实的。这是不对的。同一个事件，同一种情况，俄国人和法国人总是以不同的眼光看待它，以不同的观点来证实它……

剧本的作者做事是聪明的，他把故事放在外省。这将更能表现旧的法国的特点，这将会给演出以艺术的逼真。

两个月以前尼古拉·米哈依洛维奇告诉我说，这个剧本是讽刺剧。它的讽刺性在哪里呢？我今天在演员的表演中看到了喜剧的成分，有时候也有传奇剧的成分，讽刺我可没有看到。我也为此而高兴。如果对自己说：‘我是这样的人，而巴什列或别尔留罗是讽刺剧的形象，所以我在表演时要表明自己的态度’——这是完全错误的。凡是一面表演对形象的态度（似乎现在这已是演员们的时髦的字眼和我们一部分剧院的时髦的倾向），而同时又完成着根据剧情发展所必要的行动的人，他就自然地在自己的意识中分成了两部分，而永远也创造不出有目的的形象来。他将一方面完成着作者交付给他的东西，另一只眼睛却向观众使眼色；请看，我是照规矩来办事的，但是我们

为演员可与他有所不同，我是一个很好的伊万·伊万诺维奇，我是你们的好同志，好公民，可不是从我们的观点上来看认为是反面人物的法国资产阶级。这样的演员总是脱离开形象，不可能正确地、鲜明地行动。

讽刺的感觉不是在演员身上产生，而是在观众当中产生，在观众大厅里创造出来的。作者的形象越是富有形象性，演员在舞台上就应该以形象的身分，在形象中行动，他就应该相信他，就好象根本没有发现这种讽刺性。而导演则应该和美术家共同创造出表现作品讽刺性的理想条件，应该在舞台上创造出这样一种环境，应该这样加强导演的重点，这样为演员划分单位：使观众十分清楚地了解到，他所看到的是讽刺的传奇喜剧。

比方说在第一幕里，某些东西就不应该马上去打动群众的想象。刚一开幕的时候，他应该看到一个不很富裕的外省资产阶级的典型情况。

首先说，法国的资产者不愿住得过高或过低。他们认为，在一楼住的话太潮湿，而且街上可以从窗子里往房子里面看的，这不够'优雅'。在三楼住呢，就嫌高了一些：这将会有住房顶子的穷气的味道，这是不受人尊敬的。剩下了二楼。这是最优越最讲究的。所以这一层楼他们不叫二楼，而叫做'佳楼'。

巴什列在外省住了很多年，当然他早已给自己找到了'佳楼'住的。也许这所房子总共就是两层，但他还是要住在佳楼的。而在上面，在屋顶室里住着那些年轻人：伊文纳、享利、日尔明。

在佳楼上最主要的房间就是设有壁炉和大桌子那间房子。

主人或是女主人总是在壁炉旁边休息的。这是家长的象徵，一家人就在这张桌上聚会。只有礼拜六或礼拜天才在这张桌子上吃饭，别的日子是在厨房里吃饭的。那里的厨房是很清洁的，每天做过饭以后总是把炉灶洗刷干净，并用布盖上。他们的厨房是一个‘圣地’，实际地说，这是在家里最有生气和最舒适的地方。

壁炉应该是一种特别的家庭中的供物台。从下面生火，在壁炉的板子上放着古老的，而且必须是银色的蜡台。……

巴什列的房间里当然要挂着享利穿军装的象片，这是他参军的那一天临走时照的。

这是非常必要的。几张穿军装的象片在巴什列的家里是一种宝贵的东西。壁炉的板子是用带缨穗的丝绒盖着的。在蜡台旁边摆着些瞎胡闹的玩艺儿——用胶泥烧的没有味道的半身象。但是这不知是谁，在什么时候送给他们的礼物……这又给你们讲起这家安适的资产阶级市民家庭中纪念物的历史来了。

花瓶里摆着几枝去年的枫树叶。‘这该有多么美丽啊，对不对？’——一定会有这家人的一个中年人对你们这样说的，叹一口气以后，他将补充一句：‘秋天到了！’这当然是做作，但是应该这样做，虽然你还年轻，但总有一天会老下去的：于是乎就表演起痛苦的心情，一看到这黄色的秋叶的时候，她就表演在命运面前的驯服。

‘壮丽地屈服于命运’——这是一种好的品行，一个人总应该预料到自己的命运。这都是做给别人看的。然后她竟可以偷偷地和自己儿子的家庭教师过好多年。不过，可不能叫任何人知道！不能叫任何人知道！不然会现丑的。其实，有时候谁都知道，不过装着不知道的样子而已。

所有凳子、椅子、沙发都有垫子、镶边和枕头。每种东西都摆在自己的地方。要有一件东西摆错了地方，那会冒犯上帝的。所有那些半身像、书籍、枕头都要摆整整齐齐，就象“gtand—pére’或‘gtand’—mere’（法语：‘祖爷爷’‘祖奶奶）在世的时候摆的那样。

灯台在壁炉的板子上放着！这大概还是古罗马时代一个蜡台！后来改成油灯，再后来改成瓦斯灯，现在它又成了电灯！它经过这样三番五次地一改，就成了这样一个不平常的古老的形式，使得人们非常欣赏它！它是这家庭里比老猫和守门的那只狗还要值得亲近的一个成员。猫和狗会死的，可是它已经活了一百年，大概还能再活这些年的。

还有壁炉的钳子！有时候会看到十分古老的带有帝王国徽的钳子。这种钳子好象证明它的现在的主人和古老的封建贵族法兰西的某些密切的联系。你们自然要问：‘您的钳子是从哪里弄来的?” 这简直是最好不过的问题了。于是乎这家的家长带着一点神秘的冷笑，看一看钳子头上那个生铁的国徽形的东西，就和你说起来了：‘据人们说，这是从前一个城堡《杜尔爷要塞》的领主所使用的东西——您大概还从这里走过呢，这个地方离城七公里，在山头上。当然现在已成一片荒地了。可是我的曾祖母还记得这个家族最后的一代人，甚至据说她和这家人交情还不坏，所以……和你们谈话的这个人由于谦虚的缘故没有说完他的思想，——这把钳子大概就来自这个要塞。’他又神秘地瞅瞅那把钳子，可是你们记得，你们在自己的祖母或姨母那儿看到的几乎就是这种钳子，只是钳子把焊得粗糙些，接得不太坚固而已。在你们的脑子里已经可以猜得出这把“古”钳子的真正来历。可是在你们想的时候，可不要说

出声来。那样的话，他们将会象你们当着高贵的财主们的年轻女儿们说了什么不检点的话那样对你们生气的。

我为什么要和你们讲这些东西呢？这是为了使你们能够很好地感觉到法国中等资产生活的那种气氛。

这些人的日常生活决定他们的心理状态。这是定而不可移的。他们的生活就是规矩，永远不能改变，而且谁也没有权利破坏它。

‘爸爸坐在壁炉旁边的安乐椅上休息他的半小时’，大家就要用脚尖走路，因为这是规矩。‘妈妈去拜访主教，而当她做了虔诚的祷告回来以后，不能生她的气，’——这是规矩。‘孩子们准备功课的时候，别人不能打搅他们，’——这是规矩。‘亨利，伊文纳关在自己的屋子里——他们苦恼，但按他们的年龄来说应该这样做’，——这是规矩，亨利和伊文纳必须关在自己的房间里，虽然他们根本不愿这样去苦恼，可是父亲说话了：‘亨利，你到自己房间里一个人坐坐吧’。亨利知道应该这样做，因为他一家人都是这样做的——这是规矩。他走了，一气睡上十二个钟头的大觉，但他遵守了规距。

大女儿伊文纳也是如此，不管她愿意不愿意，总应该用那种慢腾腾的，伤感的步子走路；而孩子们则习惯了骗人，他们一说在准备功课——这时候谁也不去打搅他们。

其实妈妈出门的时候，也不都是‘拜访主教’，就是连爸爸在壁炉旁边也不是休息，而是慢条斯理地看着从同事那儿借来看一晚上的巴黎的有趣的杂志。

所有的人，连‘小孩子’（他们已经十二岁到十四岁的样子）在内，连他们自己带大人们所做的事全都知道，但是大家都照规矩办事，因为是这样规定的，因为这样做‘体面’些。

在遇到什么快乐的或痛苦的事情以后，在叹一口气或是在恋爱时接了吻以后的感情，也都是有一定之规的。

突然前线来了不幸的消息。来了一张令人痛心的阵亡者的名单（在你们这个剧本的第一场里读这个名单）。你们把这个地方演成这样，就象我们俄国人一样感觉和体验了战争时期的这个瞬间。沉着、朴素而真诚。

而在法国巴什列的家庭里，这个名单是这样读的。日尔明的手稍微有那么一点儿颤抖。大概这是真诚的：享利是她的丈夫，她还是爱他的，她刚结婚不久。名单读完了，上边没有享利的名字。老巴什列（父亲）长出了一口气。眼睛望着天（'感谢上帝！'），然后低下头来（这是为了名单上的那些人而作的），然后说一句没有任何意义的话，然后突然用手把眼睛盖起来，然后站起来，拉了拉衣襟，整了衣领，总之是'镇静了一下'，就很快地从房间里走出去了。

有人应该说：'呵，爸爸感触多么深啊，但是他尽量不使我们看出他的痛苦！享利两个月没有音信了！父亲现在在自己房间里，大概……'在语调中，在没有说完的话后面打上了虚点。

实际上'爸爸'是非常真诚地按照法国传奇剧最好的方法演了一场戏，走出厨房去以后，也许还没有走进自己的房间，就突然想到一件要紧的事情上面去了。

那么这就是说，他们净是过火地表演自己的感情了，康斯坦丁·塞尔格维奇，——不知是谁这样惊奇地，甚至有点畏惧地喊了一声。

——不是的，——康斯坦丁·塞尔格维奇平静地答道，——他们天生就是这样表现自己的感情的。如果换个方式，表

现得强烈些——那是不文雅的。假如要是再沉着些表现感情呢，那就会有人说：这人真无情！

不是过火表演，他们是真诚地相信自己是在痛苦，在爱，在嫉妒！对于法国人来说，这是真实的。对我们来说——‘不完全是这样’。

就是在‘不完全是这样’这几个字里，就包含着讽刺的基础，这将会象蛆虫一样咬碎了观众对他们感情的真实性的信任。但是我们作导演的，在剧本刚刚开始的时候应该会稍微地表现出一点来。而华西里·华西里耶维奇——巴什列先生不需要了解什么讽刺。他应该深入到规定的生活、习惯、日常生活细节以及社会环境的气氛中去。演员在排演的时候，他可以（象我们常说的）‘泡在’这些椅垫子、枕头、厨房家具的环子、便鞋、家庭照片、窗帘子等东西里面去。这并不可怕。到演出的时候，导演会把一切多余的东西去掉的，而演员在这段时间内，应该培养出对这种‘真挚的’、安逸的小市民生活的扎实的印象。”①

现在我们来总结一下：

（一）我们所说的舞台气氛就是在剧本事件中产生的正确的生活气氛在舞台上的再现。

（二）舞台气氛是以全部舞台手段表现出来的，它把这一切方法导向完整的感性的和思想的统一。舞台气氛好象是包含了舞台空间、舞台时间以及其他的演出处理，它把这些东西在行动的统一速度节奏中结合在一起。正确的行动的速度节奏是

---

①戈尔恰柯夫：《斯坦尼斯拉夫斯基的导演课程》，俄文版，第三二九——三三六页。

表现舞台气氛的基本方法。

（三）由于舞台气氛就是舞台事件和舞台行动的气氛，所以它首先就是通过人物的行为而揭示出来的。

（四）舞台气氛中包括时代的政治的气氛、社会环境的生活气氛、人的体验的心理气氛和所发生的事件中具体的时间、地点、环境的气氛。

第十一章 舞台行动

在前几次讲课中，我们对导演思维活动的范围已经做了十分详细的分析。这个范围就是舞台空间、舞台时间、舞台节奏和舞台气氛。但是，当我们个别地分析其中每一种现象的时候，我们不应该忘记，它们在实践当中是不能独立存在的。我们只是假定地把它们从总的完整的综合中分开来，这一综合就是演出。我们这样做，就象在科学部门常做的那样，是为了便于研究，是为了能够使用一些辅助性的练习，来帮助掌握导演的技术。

实际上演出的这些成分是紧密联系在一起的，它们只是行动的总谱中的个别方面。

所以当我们结束了导演学的这些基本概念以后，我们应该进一步确定，“演出行动”这个术语指的是什么。这个问题的出现，是因为我们使用的行动这个名词有几种不同的涵义，每种涵义都说明着舞台艺术的各不相同的方面。

首先我们从戏剧创作这一方面来看“行动”这个名词。这时候行动是说明在剧本中要有事件和冲突，如果我们相信在某一个剧本中有行动，这就是说明其中有尖锐的冲突和巨大的事件，与此相反，凡是其中缺乏某些重要的冲突和显著事件的剧本，我们都称它是没有行动的剧本。

其次，我们往往也从情节的意义上来理解行动这个名词，

这里我们指的是剧本发展中的一个特定的瞬间，即情节的某一具体环节。这样我们就是在剧本的某一个单位中来寻找行动的内容。在导演工作中对行动的这一概念经常表现在决定单位的命名当中。例如“会见”、“搏斗”、“侦察”、“冲击”、“过节”等等，这都是根据它的思想内容决定具体的行动。这里我们已经不仅仅和作者台词的（情节的）某一个单位发生关系，而且已经涉及到导演计划的某一具体环节（贯串行动的一个环节）。

在“贯串行动”这个概念当中，我们又涉及到新的思想意义上的细微色调。这里是说，要给剧本主要行动以概括的定义。这好象就是剧本一切个别行动的综合，它决定着达到主要目的的意向。

假如我们不谈作为戏剧作品的整个剧本，而只从剧本人物的角度上来分析，那么我们所理解的行动就是人物的活动。

每一个具体的行动都是个别的动作，而在剧本发展中的一连串的行动或某个人物的行为，都将是他在剧本中的“行动”。演员往往这样给自己提问题——我在这个剧本里的行动是什么？显然答案应该是决定角色的贯串行动。

在生活当中完成某一种行动，总是分散在许许多多个别动作或操作手续上的行为的复杂活动。因此演员在舞台上的行为就是一系列的具体行动，而每一个行动都是由许多个别的有目的的动作构成的。根据某种动作的基本性质以及它完成的方式，我们给它以各种不同的发展，这就是语言的、形体的或内心的动作。在这个意义上，行动就意味着舞台行为的最简单的一个环节。

行动在演员表演中所得到的那种舞台表现，我们往往就称

之为"舞台行动"。在这个意义上说，斟一杯水或喝一杯水、抽一枝烟、摘帽子、坐在椅子上、挥一挥手、从窗子里往外面张望一下——这都将是各种不同的"辅助性的行动"，斯坦尼斯拉夫斯基称它们是"纯舞台"行动。在这里"舞台行动"这个术语是一种狭义的运用。它所说明的不是行动的思想内容，而是要求在舞台上完成的形式上的和技术上的任务。

当我们转到一个戏的演出方面来的时候，我们就会遇到下列的一些词汇，如音乐、布景和其他演出成分的"行动性"或"行动"。在这种情况下，就是指的这些成分和在舞台上完成着的行动的情绪和思想内容互相适应之下，对于观众的具体影响。换句话说，就是这一成分积极地参加了总的行动过程，从而也就参与了对观众的影响。

最后，我们要谈到整个演出的行动。我们说，导演从广泛的意义上说，他是舞台行动的组织者，这是什么意思呢？显然，导演必然要和我们以上所说的各种"行动"发生关系。显然，他应该把他在创造演出的过程中所遇到的具有各种涵义的行动组织起来，或者说是统一起来。那么演出这一统一完整的"行动"到底是指什么呢？这一完整性的特点是什么呢？它怎样使得对于各种个别行动的简单而机械的安排改变了样子呢？

这样，就进入了这种广义的舞台行动的创造问题。

话又说回来了，就象前面的问题一样，这个答案是由戏剧艺术，即表演艺术的特点决定的。"演出行动"的基础就是演员在舞台上的行动。

我们再简单地提醒一下，在我们谈舞台艺术天性时所阐述的那些原理。人的行为的本质就是行动。人在生活中总是不停地行动，因此他的舞台生活的基础仍是行动。体验是在行动中

产生的。因此，在舞台上再现人的行为，同样首先是行动。生活在形象之中，这首先就是要动作。斯坦尼斯拉夫斯基最基本的要求就是："在舞台上需要行动。行动，活动——这就是戏剧艺术，即表演艺术的基础。'戏剧'一词在古希腊文字里的意思是'完成着的行动'。"①剧本分成幕或场，也是说明"行动"和"事件"。剧本中的人物被称作行动着的人物，而"aktep"（演员）这个字就是"行动"的意思。

掌握形象的过程（即创造角色）应该从理解人物的"行动的形象"开始。在扮演者创造形象的时候，首先要找出形象的行动线。

因此，导演首先应该组织演员的行动，应该把一切任务理解为组织人的生活行为。他应该使演出一切成分的行动来服从人的生活的行动。因此，只有通过舞台上人的生活的行动，只有通过演员的舞台行动才能走到演出的统一与完整行动的道路上去。

所以导演首先应该弄清楚，演员在舞台上的行动是什么；应该弄清楚，什么叫做完成行动。

我们已经谈到过狭义的舞台行动。演员在舞台上大声说话，积极生活，做各种手势或面部表情，完成舞台调度等等。这是否可以说，他已是在"行动"呢？绝对不是。如果他只是机械地、匠气地这样做，那绝对不是行动。这仅仅是在舞台上产生，但没有完成的外形的舞台动作。

苏联心理学把行动确定为为了达到某种特定目的的人的行为活动。因此真正的有机行动具有两个重要的特点：(1)它具

① 《演员自我修养》，第一部，艺术出版社版，第六三页。

有意志性；(2)它具有目的性。

我们的全部行为就是一系列的任务的有顺序的交替。要想正确地完成行动，每次都要求清楚地了解自己的任务（这是一切扮演者必须掌握的）。

扮演者在给自己提出某种舞台任务的时候，他要回答三个问题：

（一）我做什么（即我的行动是什么）？

（二）我为什么和为了什么这样做（即原因和目的，或者有时候也说：动机和企图——我完成这一行动要达到什么）？

（三）我怎样做（即我完成这一任务的方法）？

后者，就象在生活中一样，它通常不可能预先规定出来，而是在行动的过程中直接产生的，因为这一切都是由同演者的行为，由产生行动的环境，由一系列的不可能预先规定的情况来决定的。

由此可见，每一个舞台行动，为了成为现实的，真实的和富有生活色彩的，而不是假定的剧场性的，它就应该具有某种特定的目的。还有，它应该是真正的，也就是说，它应该以生活当中那样的真实，象在生活中那样具体地完成。如果以假定的表演行动代替了完成行动，假如扮演者仅仅装出一副吃、喝、写、读、听的样子，那么在舞台上就必然出现虚伪。当然，有时候行动不能彻头彻尾都是真实的：例如，不能真正地殴打、勒死或砍死同演者。就是在这种情况下，除去最后这一点之外，行动仍然是十分现实的，应该使观众产生真正的行动的印象。演员艺术的技巧就表现在这里。

行动的生活真实性要求它必须象在现实中那样，一定是合乎逻辑的、合理的和有顺序的。在舞台上不能用没有削过的铅

笔写字，不能不看一眼就闯到一个生人的房间里去，不能装着看不见别人丢了的手绢，如果按舞台调度应该站在这个地方的话，甚至就踩到这块手绢上去。在生活中，我们为了达到一定的目的，要完成一系列的有顺序的行动，这些行动是有内心根据的，在逻辑上是必须的，有时候是由某种意外的情况而引起的，例如：我们关上被风吹开的窗子，我们挪动一下挡着我们走路的凳子。在舞台上也应该是这样的。最后，还是象在生活中那样，行动应该是有效的，就是说，要导向一定的结果。如果你们在舞台上画东西，那就应该真正地画出点什么来，如果你们缝扣子，就应该把它缝上，如果你们在生产会议上来为自己的建议做辩护，那么你们就应该尽所有的力量说服别人，假如扮演者没有这种为了达到行动结果的意向，假如行动对扮演者不是必须的，那么它将是干燥无味，观众所不需要的。

总之，在完成行动时的逻辑和顺序，它们的真实性、目的性和有效性——这就是斯坦尼斯拉夫斯基体系的基本要求，这些东西就能保证每一个个别行动的真实性和整个舞台的生活性——即其有机性。

舞台行动最后的一个特点是它的自觉性。在生活当中有时候我们是出于本能地行为，虽然我们有目的，但我们并没有意识到它。而在舞台上我们总是自觉地行为，甚至人物不自觉的行为，演员也要有意识地完成它。所以他在舞台上的每一个瞬间，都要回答“我做什么”的问题。并且要准确地确定这一行动：我说服、我请求、我强迫，我拒绝、我反抗、我揭发、我制定下一步行为的计划等等。这就保证了全部舞台行动线的自觉性、目的性和合理性，并且能预防表演感情，因为在“我做什么”的问题上，就不能回答：我爱、我恨、我苦恼，这是“我

感觉什么”。

如果扮演者在某一段戏里边能够尽量搞清楚他做什么，并能够努力在自己的舞台行为感觉到这种行动，那么他就能摆脱表演感情的那种诱惑力。

行动和感情在语言当中，同样都是用动词来表示的。但这些动词却带有完全不相同的性质。行动是积极的，是随意的。假如在我身上出现了某种愿望，我就想在行为中实现它。这就是行动的意志性。感情则相反，它不服从我的意志的命令，它的出现或消失都是不随意的。它只能说明我的心情状态，它是以状态动词来表示的。“快乐”、“生气”、“惊讶”、“同情”——这是表现感情的状态动词。“安慰”、“责备”、“命令——这是行动的动词。它们的基本特点就是能够表现对于客体的倾向性。其中包含着积极影响现实或同演者、改变现实或同演者自觉的愿望。在文法中这些动词叫做及物动词，它的行动可以及于某一客体。“状态”动词则没有这些品质，它们不能影响任何事物，不能及于任何事物，它们只能存在于主体本身，只能说明主观的自我感觉。它们在没有变成行动以前，总是消极的。所以对于演员和导演来说，明确地了解行动与感情之间的区别是十分重要的，不能把“我做什么”和“我感觉什么”的问题混淆起来。演员舞台行动的基本原则就是这些，这种行为每一个瞬间都应该得到十分准确的决定。演员应该准确地处理，他作为形象在舞台上“做什么”，换句话说，应该以决定剧中人物的行动，来回答“我做什么”的问题。在这个意义上说，每一个行为都是一个复杂的意志活动。某个行动都有它内部的方面（思想、愿望、需要、感情）和它外部的方面（形体的或语言的行动）。没有内心需要和内心根据就不

可能有形体的语言的行动，同样，没有外部表现也不可能有内心生活。当我们埋头从事某种智力工作的时候，好象完全不活动了，但毕竟还是要在我们的姿势中，在面部表情中，在稍微能够觉察到一点的头部、手指、眼睛的活动中表现出来。应该牢固地记住，任何行动都是内心和外形的、心理的和形体的不可分离的统一。

舞台行动只有当它能够在某种外部表现中实现的时候，它才能够存在。不然它就不能被观众理解。

在舞台上完成行动，这就是说，在意志中表现自己的内心生活，或者象斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样，“把看不到的东西变成可以看到的东西”。这只有以形体行动的方法或语言行动方法（或者两者兼用）才可能做到。对一个人来说，其他完成行动的形式是不需要的。然而“语言”还不是“元素”。它是人们互相之间交际的工具，也就是互相影响的工具。语言是人的行动的基本形式之一，它是人的意志活动的表现。所以在舞台上语言要有行动性，它应具备“语言行动”的性质。

为了在舞台上创造形象生活而选择行动以及具体地决定某一行动，这是在判断剧本规定情境的基础上完成的。行动不能脱离规定情境而存在。每个行动的内容以及完成的特点，每一次都是由具体的规定情境以及从形象的立场上对它的判断来决定的。如果演员能够在角色的规定情境中正确地确定和真实地完成一连串的心理形体行动。他就能够在舞台上创造出形象的不间断的生活，在生活中人的行动是不间断的。如果他还有精神的话，他就会不间断地完成着某种行动。各种行动不断互相交替，但行动线在任何一个瞬间都不能中断。

舞台上也是这样的。演员从在舞台上出现的那时候起，一

直到最后闭幕时止，都要不间断地在形象中行动。他的个别的最简单的动作构成某些行动，而这些行动组成形象的心理形体生活不间断的链条。甚至演员不在舞台上的那些瞬间，这条形象生活的不断线也不会中止。它在一系列的想象的环节中继续进行着。这些环节对于舞台生活完整的链子来说，都是必须的。如果割断了这条链条，从中抽出某些环节——这将会破坏形象的有机的生活线。形象生活的不断线是对演员舞台行为创造性组织的结果。

演员对于形象不间断的舞台生活的创造，是在导演的帮助下，和其他扮演者紧密地互相影响下完成的。

整个演出行动的统一的不断线就是这样建立起来的。

在演员舞台行动这条不间断的链子当中就包含着演出的一切成分。它们只有当其中每一个成分都是总的行动中不可缺少的组成部分的时候，它才有存在的权利。每一个成分只有当演出行动缺少了它就无法被人理解，就缺乏内容或表现力的时候，它才能存在。

由此可见，演出统一行动的支持的基础总应该是演员的舞台行动，这种完整充分的演出行动是由它的一切成分的有机统一而构成的。

我们已经把演员的艺术确定为在舞台虚构的条件中人的行为的再现。根据这一点，我们就可以把导演艺术（在演出中组织行动）确定为在舞台虚构的条件中剧本所反映的生活过程的再现。这就能够决定广义的舞台行动（“演出行动”）的实质和在组织这一行动的工作中摆在导演面前的任务。

这个任务更准确地说明，我们需要的不是演出中生活过程的本身，而是具体的作者思想的表现。演出中的行动全部组织

是在一个目的上统一起来，并要服从表现具体思想内容的这一项任务。这一思想内容在演出构思中找到自己的基础，然后又在演出的具体结构中实现或体现出来的。

详尽地解释这些概念，只有它们在实践中实现的过程中才有可能。演出构思和演出结构都是复杂的创造过程，都有不同的发展阶段。当我们在对一个剧本进行了具体的实践工作以后，当我们总结导演创造过程内容的时候，我们还将作更深刻的分析。而现在我们只能限于最一般的概念。

演出构思就是在导演意识中以全部舞台表现方法处理演出思想。演出结构是构思发展中的一个阶段，就是构思作为导演思想的体现，在演出一切成分中得到具体化的一个阶段。演出结构好象就是组织演出的一个计划，它的基础是各个个别部分在与整体关系上的相互适应。导演结构计划的实现就能导向演出的创造，即完整艺术作品的创造。我们往往把对于这一完整艺术统一的理解称为“演出形象”。演出形象只有当全部导演工作能够形象地使用一切舞台表现方法的时候才能出现。演出形象就是在导演形象思维的基础上产生的构思的结果。我们将以《导演学概论》最后的一次座谈来揭示艺术形象和形象思维的概念。

第十二章 艺术的思维

我们在研究艺术家的个性形成问题的时候已经谈过，为此首先必须有一般文化的基础。我们也看到，首先要深入地钻研生活，在艺术中占有了丰富的生活印象，才能谈到丰富艺术家的个性。我们还看到，高度的艺术成就，首先是由艺术家世界观的成熟来决定的。所以对一个艺术家来说，培养统一完整的世界观就成为他的首要任务。最后，当我们谈到是由哪些东西构成每个艺术家的专业修养的时候，实际上我们已经看到，除了他的个性一般的发展而外，其中还包括着他所工作的那个艺术领域中的专业才能，以及他在这个领域中所掌握的技巧。

这是在以前的课堂上讲的那些原理的概要。现在我们来解决下列的问题：艺术才能，即在某种艺术领域中的专业才能的特征究竟是什么。

我们已经谈到，我们所理解的一般才能就是发展个性的能力。所以当我们谈到艺术家的自我修养的时候，我们就不能把这一工作和他的才能的要素分开，这就说明，艺术家的自我修养这也就是发展自己的才能的工作。但是，当我们直接地转到这种或那种艺术的专业的工作上去的时候，我们马上就会提出这样的问题：在这个专业中活动的特点到底是什么，在艺术中的活动特点到底是什么，艺术的活动和其他活动有无区别？

解决这个问题对我们来说是很重要的。问题就在于，在艺

术的理论中，以致在艺术的实践中，在艺术家对待自己活动的原则问题上常常有两种危险威胁着他。第一种危险就是把艺术看成是和一切其他人的活动毫无共同之点的范围，把它看成是完全特殊的、遵循着一种独特的只有它才具有的规律来发展和成长的活动。这种观点是把艺术和人的一般活动隔绝起来，而把它看作完全孤立的现象。归根结底，它就形成已经谈过的那样一种概念，把艺术看作是魔术，或者把它当作一种“圣灵的降临”。另一种观点恰恰相反，它在一切人的活动和艺术活动之间划上等号，看不到其中任何的区别。这样就抹煞了艺术的特点，抹煞了艺术过程的特征，因此就破坏了它的正常的职能，歪曲了它的任务。

这两种危险不仅存在于理论的论述当中。它们也影响到艺术的实践，影响到他对待艺术的原则态度，影响到他对自己的活动的安排。实际上，如果艺术就是某种特殊的完全独特的东西，如果它超出了我的生活行为的范围，而不服从生活行为的规律，这会得出什么结论呢？结论就是，它不依赖我的意志，而我只好期待神秘的奇迹，期待艺术灵感的启发。而关于自觉地组织我的活动以及对待我的艺术个性的自觉态度，自然就失去了意义。这就出现了一种观点，把艺术家看作神圣的人（许多艺术家也是这样看自己）。上帝不断赐给他灵感。他的责任只是抓住这一灵感，并在这一灵感的基础上进行创作。另一方面，如果我认为我的艺术活动和我的普通活动没有任何区别，那么我在艺术上就不需要作任何补充的努力，也就不需要给自己规定特殊的任务了。那么我就应该象我在其它任何活动中那样组织自己的工作和发展自己了。这就是说，我又面临着一种危险：缩小自己的任务和肤浅地对待艺术为我规定的任务。

从此你们看到，在实践中解决这个问题是很困难的。这不单纯是一个抽象的美学问题，不仅仅是要求我们从理论上解决的问题。这个问题对我们之所以重要，是因为我们要在它的基础上来安排自己的实践。要解决艺术特征的问题，就要对我们艺术的内容，对我们为每个艺术作品规定的任务提出一定的要求。我们非常清楚，我们在创作中的大部分错误首先是规定任务和组织内容上的错误。因此，象批评和自我批评这样的实践问题，就要依赖于对艺术特点，对为艺术作品所规定的任务以及对艺术家在创作这个作品时所采用的方法要有一个正确的理解。

现在让我们来分析一下这个问题。

我们在这里要提出的一个基本问题，这就是关于艺术家思维的性质问题。我们已经谈到过，艺术活动的基础，正如其他任何活动的基础一样，就是思维。这首先就产生了一个问题：艺术家的思维和普通思维，特别是和科学的思维有无区别，假如说有区别的话，那么它表现在哪里。为了回答这个问题，让我们简单地回忆一下，人的一般思维是什么，它是由什么构成的，怎样发展的。

我们知道人的思维有几种形式，从最简单的到最复杂的。比如说具体的思维，这是由表象所决定的思维，或者与此相反的复杂的科学思维，这是运用了复杂的抽象概念的思维。人的思维的这些形式不是人的智慧的随意的创造。这是思维发展的几个阶段。假如你们注意一下思维在人类历史上的发展，或者注意一下孩子的思维是怎样发展的，那么你们就会看到，思维的发展必然要经过从简单的到越来越复杂的若干阶段。

我们拿小孩作例子。当他生下来几个月，刚刚产生意识的

时候，他的意识是在什么形式中发展的呢？他开始感觉到某些物体的影响。比如说，当床上的帐子落在他的脸上，碰着他的眼睛的时候，他就产生一种不愉快的感觉；他努力要把帐子弄到一边去。开始这是无意识的纯反射的活动，他以这种活动来回答不愉快的感觉。然后他就开始懂得，要是碰到这个物体，将会不愉快，所以他甚至预先把它弄到一边去。起初孩子总是反射地把所有的东西都往嘴里放，然后他开始辨别各体物体，他已经知道，哪些东西可以使他满意，哪些东西使他不满意；当他看到一种东西的时候，就往嘴里放，看到另外一种东西的时候，他就扔掉或者是开始用手来摸，仔细地观察等等。这样，由于直接理解的结果，就产生了对于这个物体的某种态度。这也就是对现实的初步分析——这是最初的思维。但是孩子还缺少什么呢？他还没有对这个物体的表象。当他看到这个物体的时候，就能理解它，就能对它表示自己的态度。可是当在他的视野中或在他的感觉中没有这个物体的时候，他就不能产生对这个物体的任何表象。只有当他以自己的感觉器官直接地感觉到某种物体的时候，那个物体才能在他的思维中出现。只有当他直接地碰到这个物体的时候，这个物体才能在他的思维中得到反映。这就是人的思维的最初阶段，即所谓有对象的思维。

当意识能够保持着对物体的印象，也就是说，当在意识中产生了我们所说的**表象**的时候，这就是思维的第二阶段。这时候我们的思维已经不仅仅可以支配直接理解的物体，而且可以支配这些物体的表象。这时候，同样是那个孩子，他将会请求："给我那个球或者什么玩具"。虽然当时并没有球，但是孩子总是把它想象出来，并且能产生出要有这个物体的愿望。在第一阶段的时候，只有你们给孩子看某种物体的时候，他

才要这个物体。你们给他一只狗，他就要一只狗，你们给他看一个波浪鼓，而他自己却把它叫做“蹦蹦——蹦蹦”或是“哗啦——哗啦”，而且他会叫起来：“给我那个‘蹦蹦蹦’或‘哗啦——哗啦’。”而有的时候他的脑子里也出现表象，甚至没有这些物体的时候，他也会向别人要这些东西。

你们要知道，孩子首先是对母亲有所反应的。他首先认出母亲来，但是在开始的时候，只有当母亲走到他旁边来的时候，才对她有所反应，才能认出她来。而以后他就开始能够回忆母亲，并且当母亲不在的时候，就感到寂寞。这是怎么回事呢？这是因为他已经产生了他的亲近的人的表象，这个人总在他身边，没有这个人他就感到缺少些什么。于是，孩子就产生了某些具体物质的表象，并且开始用这些表象来思考，这就是第二个阶段——具体的形象的思维。

思维的下一个阶段就是概念的形成，即以通过所谓一般表象而产生的概念来思维。什么是一般表象呢？这就是一部分同类物体的结合。一般表象是怎样形成的呢？比如说，孩子看到各种的家畜。比方他看到猫、狗、马、牛等，他就产生了某些一般特征的印象：这些家畜都会跑，都会动，它们都表现出独特的生活特征，它们都会发出某种独特的声音，——孩子就开始用一个总的称呼来称呼它们。孩子们做事是很有趣的。当他听到“小母牛”（Коровка）、“小猫”（Кошка）、“小狗”（Собагка）以及“小马”（Лошадка）的声音的时候，他就把它们一律都称为“Ка”①。他在这些名称中听到了某些

①在俄文中Кощка，Собагка，Лошадка等字都是以“Ка”为结尾的字。——译者

共同的东西，这就是“Ka”这个音阶，而他也就开始用“Ka”这两个字母来称呼这一群同类的物体。这就是说，在他身上形成了一般的表象。这些一般的表象是按照不同的方法组成的。不知谁读过秋科夫斯基的《从两岁到五岁》，这本书有些很有趣的例子；孩子回答什么是乡村的问题：“这就是什么都能看得见，总不断有人从我们旁边来回走的地方”。他是怎样形成了一般的表象呢？一切都离他很近，一切的东西，他都看得到。或者他说，狗“就是不能让它靠近自己的东西”——显然他看到的是圈起来的或是锁起来的狗。他就是这样概括这些东西的。

这样，我们从童年起就形成了一系列的表象。开始我们是理解个别的桌子，后来我们就产生了一般的表象——桌子。开始我们看到个别的果子、苹果、梨、李子、桃子、杏等，然后我们就产生了“水果”的一般表象。这个一般表象也就是我们所说的概念。我们产生了水果的概念，就是对果子不分其个别种类的表象。

概念是怎样形成的呢？这就是抽出某一部分物体所共同具有的特征，舍弃其中每一个物体所独具的特征。这张桌子是黑色的，而这一张是两种颜色的，这一张是方形的，而这一张是长方形的等等。如果我不管黄的、蓝的或黑的（不管这些桌子独具的个性特征），不管它是圆的还是方的，不管桌子腿的形式和抽屉的数量，我舍弃了这些特征，而只抓住它最一般的东西；那么桌子——这就是用几条腿支起来的，为了某种生活需要用的一个平面。当我拿起某一个果子的时候，它总是有个别的，苹果有它的一种滋味、一种颜色，而梨则有另一种滋味、另一种颜色，诸如此类。而当我一般地拿起水果的时候，我就

完全舍弃了这些个别特征，我只注意到一点：它们都是在树上长的，里面都有核，而且可以吃的东西。

我们的一般表象、概念的范围，根据其中包括的物体的数量越来越宽广了。有种类的概念，也有属性的概念。比如说，狗——这是种类，而哺乳动物——这已经是属性。野兽——这是更加广泛的概念。

我们最初产生了有对象的概念，这就是说，我们把一部分物体统一到一般的表象里去。然后在我们的思维中就形成了抽象的概念。什么是抽象的概念呢？这种概念不仅舍弃了物体的个性特质，同时也舍弃了物体本身。当我们说："长"、"宽"、"高"、或"滋味"的时候，这已经是物体的抽象；我们从物体当中抽出它们某些个别的性质。我们知道，有高的炉子，高的钟楼，高的水平线，也有高个子的人，而我们把这种特质抽象出来，归于一般的概念——"高"。这样，这里就出现了物体抽象的概念。当我们谈到"抽象概念"的时候，这就说明，它是从物体中抽象出来的，也就是说，它的起源仍是现实的物体。这一点很重要，因为一切脱离现实的形而上学的理论恰恰忘记了这一点，它忘记了任何的抽象都是从具体的对象（物体）出发的。

最后，这些抽象概念转到更加复杂、更加抽象化的概念上去。当我们说"长"的时候，我们仍然可以想象出某种长的物体，或是长的带子。如果你们说"高"，那么你们就会联想到一个高个子的人或是一座高楼。你们不自主地把这些概念和某些物体联想在一起。但是，然后又出现了复杂的概念，这些概念我们有时称作"思想"。"英明"、"不朽"、"宇宙"就是这样的概念。当我们说"宇宙"的时候，我们是否会想到某

种具体的东西呢？不会的。它是那样一种一般的概念，它包括了一切的存在物，我们已经不可能从它那里想出任何具体的物体。这样一来，这里的概念已经完全脱离了具体的物质，它已经具有了完全抽象的性质。但是，就是这种复杂的思想也同样是从具体的物体（对象）、具体的现实中抽出来的。这一点对艺术来说，是非常重要的。这样以来，我们已经有了具体的思维、有对象的概念的思维和抽象概念的思维。

我给你们举几个例子来说明，在同一个任务中怎样运用各种思维。

比如我们拿一种智力游戏作例子，把许多铁丝结在一起，需要如此这般地把它反转一下，然后解开。怎样才能解开这个谜呢？首先可以把它拿在手里，开始翻转它，作着某些活动，一直到解开为止。这是实践性的有对象的思维。对它采取实践的行动，我调整着自己的活动，而最后得到了某种结果。这说明什么呢？当我进行了这些复杂的手续的时候，我往往甚至于不能再重复第二次；我没有记住这是怎样进行的，我只好再照样做第二次。这是初步的最基本的思维。现在，可能在我做完第一次以后，就理解了这是怎样进行的，也就是说，在我的脑子里留下了解决这一任务的表象。这样，我就可以完全平心静气地迅速地根据我已经有了的表象再做第二次。还有第三种，我可以什么也不做；我可能把这个铁丝球拿起来，平心静气地看它一番，然后从它的构成上了解到解决它的原则。因为要解任何一种谜，都要以某种原则，以某种机械的规律为基础。就这样，我就可以只是看着它，分析它，而当我理解了的时候——我马上就可以解开它。也许我要看它一刻钟、半小时或一个小时，但是当我明白了这是怎么回事的时候，马上就可以解

决。在解决某些数学上的课题时也是如此的。在低年级的孩子们是怎么解决那些浅显的算术题呢？特别是赶上个不高明的教员的时候，他们要算好多次，结果是偶尔不知怎么碰对了。与此相反，当教员能够教孩子根据有逻辑的判断来解决课题的时候，他就可能在某种表象的基础上解决它。结果好的教员往往都是只看他的课题，了解了它的构成原则以后，马上就能得出某种公式，比如说，根据方程式就可以解决数学课题。

我们再从艺术领域里举些例子。比方说我们作曲。当然也可以这样作曲：走到钢琴那边去，弹一个音阶，又弹一个音阶，再弹一个音阶，用这种选择声音的方法凑成一个曲调。这是很糟糕的作曲法，但业余的爱好者就是这样作曲的。他很想作曲，于是乎就这样做了。画家也是如此，他选了一些颜色，堆在一起，涂上一种颜色，又涂上另一种，“不成，不好看”。于是就涂掉。又涂上另一种颜色——“我看还不错”。这是一种原始的思维，就其本质来说，这当然不是创造性的思维，但是其中也还有某些艺术的成分。

但是，当艺术家预先具有了某些音调或某些色彩的表象时，他就能够组织在他的内心听觉或内心视觉中已经具有的材料。他在实现这些表象的组合时，自然就使它们成为可以看得见或听得到的东西了。

最后，还有第三种情况，当他不仅有个别声音和个别色彩的表象，而且有了构思，也就是说，有了整个画面或整个音乐主题以及对它加工的表象的时候，他就已经可以直接实现这个复杂的巨大的表象，可以把它具体地变成艺术作品。所以在贝多芬耳朵聋了的时候，他还能够创作出卓越的音乐作品。

这样我们可以看到，在任何一个领域里我们都能运用我们

不同阶段上的思维。

还有一个很明显的例子——这就是下象棋。不会玩象棋的人们只是挪动棋子，也只有当他挪动了棋子的时候，他才懂得了那样走是否对，就是这样他也不能马上就会理解。而会玩的人预先已经有了“一步棋”的表象，他的每一步棋都有一定的目的，都有一定的逻辑根据。而有了整个一盘棋的概念的人——他所思考的问题已经复杂得多了，他的每一步棋都是全局的发展，都是具体的战略思想的实现过程。

我觉得，这些例子应该能够具体说明各个阶段上思维性质的区别了。

同志们，有这样一种十分普遍的观点，你们会经常遇到这种观点的，它是说在人的活动的不同范围中要运用不同的思维形式。他们特别强调抽象的思维（就是我们说的最后一种）是科学所特有的，它只能说明人的科学活动。而艺术所特有的是形象的思维，是具体表象的思维。艺术思维的特征与特点就在于此。现在让我们分析一下，是不是象他们说的这样。

我们在科学当中首先使用某些概念是否应该呢？当然是应该的。我们说过的某一种科学原理，它本身就是一种概念，或者是某些复杂概念的互相联系。比如，当我们说“圆周”的时候，我们把圆周确定为一个封闭线，封闭线的每一个点距离中心都是相等的。这是什么意思呢？这是一种特定的概念。然而我们马上就会发现，正象我们说过的那样，这个概念是以某种圆体的具体表象为基础的。我们再往下看。当我们谈到液体静力学的第一条规律的时候，我们说每种物体在液体上失去的重量和液体的排斥量是相等的，这已是更加抽象的定义，更加抽象的概念了。但是就是在这里，当我们规定这条规律的时候，

如果我们有概括的能力的话，我们也可以把它转化为表象。这就是说，当教授或讲师向我们讲解这个公式的时候，我们就可能产生某种特定物体的表象，比如水上的轮船等等。这样的表象能够帮助我们更清楚地理解在这个科学的定义中所包括的东西。现在，我们举一个力学上的定律作例子。你们还会记得，任何两种物体的引力在质量上成正比，而在距离上成平方反比。大家来试试看，在这个距离的反比例下面能够得出什么具体的表象。这是什么也得不出来的。这是不可能的！这就是说，我们沿着科学阶段越往下研究，它的公式越复杂，那么这些公式也就越抽象，其中越能暴露出更多的概念的本质，它们和我们的具体的表象联系也就越少。但是，这是不是说，在科学的思维中就没有这些表象呢？当然不是的。我们在这些例子中已经看到，每一个这种概念，每一个这种公式，都是在观察现实中具体的物体的基础上产生的。每一种科学的原理都是某些观察，某些实验的结果。据说牛顿是从树上落下来的苹果得出了引力的定律。而一般地说，这是对于许多下落的物体的观察而得出的定律，这就是说，十分具体的下落物体的表象，以及对这种坠落现象的研究，就使牛顿得出了他的有名的万有引力定律的公式。一切力学的规律都是这样形成的，任何科学领域的一切规律也都是这样形成的。为了得出这些规律，就需要积累大量的表象。因此，在最抽象、最复杂的概念中所表现出来的科学思维（这就是我们应该做的结论），在它的出发点上仍然具有具体的现实物体的表象。从此我们渐渐就能够理解，为什么在许多科学体系中艺术形象起那样大的作用。我们再举一个例子，比如哲学家康德所创立的，又经过数学家拉普拉斯加工的宇宙起源假说，这是有名的由星云形成宇宙的理论。这

简直是一部出类拔萃的艺术作品，其中以具体的形象叙述了宇宙的起源。如果你们拿起马克思的作品（这是历史科学的范畴），那么你们就会看到，马克思使用大量的形象，在这些著作里以艺术形象的方法揭示了特定的社会规律，揭示了特定的历史事件和历史现象。

由此可见，在任何时候科学不是和具体的表象背道而驰的，恰恰相反，整个科学是在表象中构成的，只不过科学的结论是通过抽象的概念表述出来而已。这是很自然的，因为科学的任务并不仅仅是描写某些物体的特点，而是要说明某些共同的规律。

现在我们再回到艺术问题上来。

首先请允许我给你们读一段别林斯基的论述，他在这里清楚地表明了科学和艺术的区别。

“哲学家是用三段论法说话，诗人是用形象说话，而他们说的是一个东西。

政治经济学以统计数字作为武器来影响自己的读者或听众的理智，来证明社会上某个阶级的地位由于某种原因而提高或降低了许多。诗人是以对现实的活生生的显明的描写为武装来影响自己的读者的想象，以准确的图面来表现某个阶级的地位由于某种原因真正地降低或提高了。一个是证明，一个是表现，而两个都是说服，只不过一个是以逻辑的论证说服，另一个是以图画说服而已。”

在别林斯基的言论中，科学与艺术的本质以及在这两种人类活动形式之间的区别是很清楚的。他们的主题是相同的，内容也是相同的。一个是证明某个阶级地位，而另一个是证明同样的东西。同一个任务，同一个思维的内容，可是表现这一内

容的形式是不同的。一个是用逻辑的论证来表现它，而另一个是以图画来表现它。这些图画，这些形象能说明什么呢？从上面我们读的那段话就可以得出结论，这些形象就是表现某种特定内容和思想的工具。这就是说艺术形象——就是艺术家用来表达自己思想的艺术形式。科学家这一思想的形式是概念的组合，而艺术家同样的思想的形式就是“图画”，就是艺术形象或若干艺术形象的结合。

为了使我们不致发生怀疑起见，我们再找出一些证明，形象决不是我的主观的表象。

普列汉诺夫指出，艺术的内容和形式都是从科学中借用的：“其初来自宗教，以后来自哲学”。换句话说，艺术所具有的那些思想也就是人的活动的其他部门，哲学或宗教所具有的那些思想。

普列汉诺夫还指出：“难道有一个部门可以构成诗的奇异的的特点吗？”（这里的诗指的是整个艺术）。“要知道，它的内容也就是哲学的内容。要知道，诗人与哲学家的区别仅仅在于，一个是以形象思考，另一个是以三段论法思考”。

别林斯基又指出：“莎士比亚是通过诗来传达一切的，但是他所传达出来的东西却远远超过了仅属于诗的一般范围。”他仍然是想说，莎士比亚的思维内容不仅仅是属于艺术，而是全部人类活动的共有财富。

最后，别林斯基又指出，在哥德的《浮士德》中“……反映了与哥德同时代德国社会的全部生活以及德国整个哲学运动。”这就是说，费希特、谢林以及黑格尔以极端抽象的、极端费解的形式表现出来的形而上学的德国哲学，又在哥德的清晰而鲜明的艺术形象中寻到了反映。这就是说，艺术作品《浮

士德》和德国哲学基本上有共同的内容，然而它是以完全不同的方法表现出来的。

我想这些例子已经可以足够地说明我开头就想为你们弄清楚的那个思想：艺术思维和科学思维的区别不是内容上的区别，而仅仅是在它们的表现形式上区别。表现形式这就是艺术的特征和特点。其他种类的人类活动是不会使用这种表现形式的。我们看到，在科学中同样也有形象和具体的表象，但是在那里他们仅是一个出发点，科学家仅仅是从它开始，然后得出概念。在艺术中则恰恰相反，艺术家最终是以某种形象来表现自己的思想。假如我们说，科学的目的是指出某些一般的规律，那么艺术的目的是什么呢？要知道，艺术的目的是感动人，是以每个具体对象的某些个性特征的印象来感动我们，是表明每个物体的具体的个性特点。所以科学家总是摆脱开现象的个别方面，尽量地说明现象中的一般表象，而艺术家则恰恰相反，他努力说明尽可能具体的个性的物体的表象。

现在我们给自己提一个问题：我们在艺术中所占有的艺术形象是不是也包含着概念呢？是包含着的。那么是不是可以说，艺术思维这就是当一个人仅仅产生了具体表象时的思维的第二阶段呢？或者这是更加复杂的思维？比如说，野兽就有十分清楚具体的表象；它的表象比我们少，但比我们的表象清楚得多。因为它们的感觉器官敏锐得多。如果我们认为，艺术思维这只是具体表象的思维的话，那么我们也许可以说，一切动物都可以研究艺术了，有的人真的就得出这样的结论，他们把夜莺称艺术家，而且认为夜莺也可创作艺术作品。

当然，夜莺任何的艺术作品都不能创作。那么夜莺和歌手、音乐家的区别在哪里呢？这就在于，它的歌唱不包含任何

的概念。而每一种音乐，那怕是最简单的音乐都包含着某些概念。

这就是说，艺术的概念，艺术的形象这也就是艺术家用来传达自己关于现实的概念的形象。我们可以拿任何艺术作品作为例子。比如列宾的绘画作品《纤夫》。在这个形象里有特定的思想，其中揭示出了社会的现实。可是这幅图画能不能在梦中，作为某种冲动或灵感的结果而产生呢？不能。在它后面隐藏着一系列的特定的概念：劳动的概念、剥削的概念、关于里面所描写的人们的特定社会地位的概念，关于性格概念等等，然而那里所描写的每一个人物都具有独特的个性。这就是说，艺术家为了创作艺术作品，就要从一系列的关于现实的概念出发。如果他不懂得现实，如果对他所描写的现象没有一定的表象，那他在自己的绘画中、在自己的作品中就不能表现任何内容。因此，他的作品将是无内容的。如果艺术家是在梦中看到他的作品，那么这将是一些没有内容的联想的综合，象这些联想我们同样常常在梦中看到。不然的话，艺术家就应该把这些联想补充上当他清醒的时候在他自觉活动的过程中产生的意识内容。

如果要举《战争与和平》这样的例子，那么这是那样一部深刻的文学作品，它解决了一系列的历史问题和社会问题。它充满了对于现实的复杂的概念，托尔斯泰在形象中找到了表现这些概念的方法。

巴尔扎克说得很好：“当思想变成了人物的时候，它就能具有能动的力量。”这就是说，艺术家是从某个具体的人的身上揭示某种思想。而当思想表现得很抽象的时候——它就不能以足够的力量来影响我们。

从此，我们可以得出两点非常重要的带有本质性质的结论：（一）艺术形象不是表象的原始形式；艺术形象是复杂的思维形式；艺术形象必然要包含某些物体的概念，并要表现这些概念。（二）艺术形象是思维的形式，是包括着巨大内容的思想的形式，正象有时候哲学家们说的那样这是“有内容的形式”。

从此，就产生了对于艺术形式的定义。列宁下过这样的定义：“形象就是概念和现实的统一。”这就是说，在形象中一方面包含着关于现实的概念，即抽象的因素，同时又包含着这一现实的具体表象。你们可能遇到另外一种定义：“形象就是概念和表象的统一。”当你们在文章中遇到这种抽象的定义的时候，请你们注意，这也就是我们今天已经详细地谈到的东西。这也就是这个定义：形象中表现出我们思维的内容，形象中表现出我们关于现实的概念。

同志们，由此可见，我们在艺术中看到的这种特殊的、独特的形式就是最复杂的思维的典型，从此就更加可以理解，为什么我们总是强调在世界观上下工夫，在思维上下工夫的那种必要性。从此可以理解，为什么我们说思维是艺术家活动和工作的根本中心问题了。既然说这一思维的典型是这样极端的复杂，那么就是说，艺术家思维的发展，在任何情况下，都不次于科学工作人员思维的发展；不过它是表现在另外形式之中，走着另外的道路而已。所以那一切的议论，说什么“诗应该有股子楞劲儿”，说什么艺术家应该天真一点儿，这种解释是降低他的思维的价值——这种议论是完全不能容忍的。任何一个艺术家，如果他不能掌握了这一非常复杂非常困难而且非常独特的艺术思维的形式的话，那他在艺术中任何时候也达不到巨

大的高度。这一切都不是抽象的问题，而是我们在实践中每天都会遇到的问题。

现在请允许我再提出一点，它将会更加准确地说明艺术思维的独特性。我们已经说过，科学思维的目的是表述某些一般的规律，所以它是在抽象的概念中表现出来的。而艺术的思维是在具体的鲜明的形象中表现自己的思维的。这就是说，科学是从表象开始的，然后以概念结束。艺术家同样是以具体的表象出发，然后又转到概念，但它是在复杂的具体的形象中表现这些概念（即以形象结束的）。

但是这里也可能出现一种错误的看法，这种错误就在于，有时候人们开始把艺术看作是编造形象。可能产生这样一种印象，好象艺术家和科学家思考的完全是一个东西，而且也是以同样的概念的形式来表现自己的思想，然后再去努力寻找那些可以表现这些概念的形象，也就是说，他努力去做从抽象语言到形象的翻译。就好象其初是以俄文想好了，然后再译成中文一样。当一个人说外文说不好的时候，他就是用自己祖国语言思考后再译成外文。而当一个人很好掌握了一种语言的时候，他说那一种语言，就用那一种语言思考。如果他说英文，他就用英文思考。就是说他的思想不是在俄文或中文中，而是在英文中表现出来了。在艺术中也完全是这种情形。确实常常有些没有艺术才干的人研究艺术。这些人（在作曲家当中、在舞蹈家中、在导演中都有这样人）开始先建立起对一连串和该艺术作品有关问题的纯逻辑的处理，然后再把这种逻辑处理翻译成形象，于是就开始寻找能表现这些东西的形象了。通常这种形象是矫揉造作、牵强附会的，而作品则是冷淡没有表现力的。艺术家的冷淡，这往往就是他为了表现自己的思想而费脑子杜撰形象的标

志。真正的艺术家（即别林斯基所说的那种人）已经是在形象中思考，也就是说，他的思想是在形象的形式中表现出来。著名的画家苏里科夫曾经说，他的图画《女贵族莫罗佐娃》是“白雪上的黑乌鸦”。有人企图解释成苏里科夫这幅画没有任何内容，并且说画家根本就没追求什么内容，对他来说，重要的是色彩的结合——白雪上面的黑乌鸦，当然完全不是这么一回事。但是重要的是，苏里科夫关于这幅画的思想不是抽象思想的形式：我在《女贵族莫罗佐娃》里要描写混乱时代莫斯科生活中一个昏暗的人物，我要表现出她和周围环境的矛盾等等。而他的意识当中，这一巨大的复杂的思想，是在艺术形式中找到表现，他把这个形象，具体地看作是“白雪上面的黑乌鸦”。

通常艺术思维的过程也就是这样发生的。所以斯坦尼斯拉夫斯基那样强调地提出，演员不应考虑色调，不应该考虑形象，不应该考虑表现自己情绪的手段；他应该想着自己的任务，而最后色调会自然产生。自然地、直接地产生形象，也同样直接产生思想——就是艺术思维的特点。当我专心研究我所杜撰、臆想和捏造出来的东西的时候，好象我是更加形象地传达这个思想，一般地说在这时候真正的形象就会由于害怕而离开我们。而当形象象任何思想一样是自然地、出其不意地在我们身上产生的时候，那它将标志着真正的艺术活动。要知道，我们平常是要给自己规定这样的目的：预先规定许多思想任务；当我们解决某些科学问题的时候，思想是沿着个别的环节，似乎是沿着个别的阶段发展的。当我解决这个总任务的个别环节的时候，就会产生适应于下一个的环节，适应于下一个任务的思想。

从此得出的基本结论就是：一方面，艺术形象是思维的一种形式，它表现人的思维活动的内容；而另一方面，形象的思维是自然产生的；也就是说，思想是在形象的形式中自然产生的。所以你们经常可以遇到艺术家表现自己思想的非常个性化的风格，它有时不服从一般的逻辑规律，而只轻轻地带上一笔，只提出某些个别的表象，艺术家的思想就根据这些表象具体地活动。而有时候某些艺术家根本不会解释自己的作品。但在多数场合下却能清楚地表现自己的构思。

当你们在工作中接触到艺术作品的草稿或初稿，接触到这个或那个作家或是美术家的创作计划时，那你们就会看到，他们往往是以最简单的逻辑语言来表述自己的思想的。比如格林卡说：我在《伊万·苏萨宁》中想要说明某某和某某问题，也就是说他要表现他的艺术作品的完全具体的内容。

法国的浪漫主义作家左拉、巴尔扎克、福楼拜等人通常给他们未来的艺术作品以非常准确的意义。在这一方面来说，萨尔蒂柯夫——谢德林是一个非常有趣的人物。他除了是一个著名的作家以外，他一生都从事于报刊杂志的事业。他写过大量的论文。这就出现了非常有趣的现象。他在自己艺术作品中所解决的那些主体，那些重要的问题，在几年以前已经在他的论文中发表过了。这就说明，我们在一个作家的身上好象看到两种不同的思维形式。起初这些问题是在某些抽象的原理中解决的，而过了若干年，作家又回到这些问题上，在艺术形象中仍然是表现的那些东西。你们也可能在一个作家的身上看到稀有的，但非常有特点的抽象逻辑思维和具体艺术思维的结合。

这就说明，一方面我们应该记住艺术思维的独特性，即人的艺术活动的独特性，另一方面，我们应该记住，对他来说，

和一般的思想活动之间并没有任何不可能通过的墙壁，没有任何不可越过的界线。人的艺术活动仅仅是他的生活活动的形式之一，艺术思维是他全部思维的形式之一。

我们看到，在科学中和在艺术中的思维对象，即思维内容都是一个东西，即实际的现实。科学家和艺术家认识现实的过程，即思维过程也是一样的，这就是从对现实的直觉到概括，又从概括到实践。

但在科学中和艺术中这一概括是以不同的形式完成的。科学的概括（科学的结论或定义，只能表述一般的东西，它们已从个别当中抽象出来。文法不依靠个别的字义，而只表明某些词和句子变化的规则。几何学只说明各种不同物体关系的一般规律，它对每个物体的具体的大小、重量和材料丝毫不感兴趣。社会发展的客观规律这是一种概括，气候、皮肤的颜色或民族的性格对它来说，没有多大意义。科学所使用的这种概括方法就是抽象。没有这种抽象我们的思想就不能深入现象的本质。仅仅依靠我们的感觉器官对现象的简单知觉还不能达到深入本质的程度。要想深入本质，就要求对照、区别、分析、综合、建立相互关系，究其因果——总而言之，要求抽象思维。马克思说过，不管你怎样在手里摆弄商品，不管你怎样模它，但你在上面永远也摸不出被称作资本的那个东西。

列宁指出，我们的表象不能抓住每秒钟三十万公里的速度上的运动，而思维却可以做到这一点。最新的原子物理学大部分结论都不能依靠于我们的表象的认识，只有以抽象的概念才能把它解释清楚。抽象一方面不断扩大人的思维的力量以及它的深度和规模，而同时它也有自己的缺点。抽象只限于现象一般的性质的方面，而失去了具体的和丰富的个性的多样性，它

舍弃了可以影响我们的感情的现实的生动的色彩。它只能够为了对现实现象的理性认识开辟道路，而不通过感性认识。因此抽象就不能完整地抓住现实中每一个现象。为了完整地抓住现实，不仅需要在一般的意义上理解现实，而且要个别地、具体地理解它。这项任务只有艺术思维才能完成。假如艺术思维不能解决科学的抽象所不能够解决的任务，那么艺术就是不需要的东西了。

艺术所以是必需的，就是因为它掌握着与科学不同的概括的方法。这个方法就是典型化。典型化这就是说在一个现象中表现出一系列同类现象的基本特点。巴尔扎克称自己是“社会科学博士”，马克思以他的言论证实了这一称号，他认为巴尔扎克的形象所告诉他的关于当代法国的情况比一切历史家和经济学家加在一起的书籍所告诉他的还要多。每个作教师的人都知道，如果向人们讲述什么是阶级斗争或种族歧视的时候，最好的方法就是向人们讲述在当时的生活条件下人们的具体的遭遇和他们的命运。在艺术中怎样完成这种典型的概括，而且保留着活生生的现实的特点呢？它是在艺术的形象中完成的。艺术作为社会意识形态的特征就在于，它是在艺术形象中反映现实的，艺术形象不仅是孤立的表象，艺术形象就是概括。而在艺术中概括的特征就在于，它是在具体的形式中，而不是在抽象的形式中向我们说明一般。它是在具体的形式中，在个性的表现中创造典型。

总之，艺术思维就是形象的思维。艺术思维的形式就是形象。

艺术形象到底是什么呢？方才我们给形象所下的那些一般定义怎样在创作的实践中具体地实现呢？形象作为艺术家的语

言它还有哪些要求呢？这些问题对我们来说并不单纯是理论上的问题。这是一个实践中的问题，因此我们首先需要提出这样的问题：我们怎样才能达到具体和一般的统一，为了使我们的形象能够具体而有表现力，并且能够反映一般概念，我们应该做些什么？我们怎样才能使得形象去影响观众呢？

应该强调指出，著名的艺术家们所以能够作为伟大的大师写进了历史，就是因为他们都非常了解自己技巧的秘密。他们任何时候都不是根据所谓上帝的安排进行创作，而总是非常自觉地进行创作的，当然这并不是说，大师在创作的那个瞬间还总是想着，“我应该怎样办，我怎样选择形象”等等，或是在经常不断的自我分析的过程中进行工作。这当然是不对的。这样的自我分析会妨碍他的创作。正象在演员的表演中一样，无数次的排演和大量的分析工作可以导向综合，但在演出时我们并不想到这些东西。在任何一个艺术家的创作工作中也是这样，在实现他的构思时预先进行的巨大的分析过程，是在实现构思的时候直接表现出来的。而且他在自己的创作中必然要经过这个分析过程。这就再次地使我们回想起，我们称为技巧的那个东西决不单纯是一个技术。在任何时候都不应在技巧和技术之间划等号。

如果我们拿舞蹈演员作例子，那么他的技巧当然并不在腿上面，同样美术家的技巧不在手和眼睛上面，演员的技巧也不在他的身体上面，技巧这首先就是要善于组织自己的艺术作品，并把技术变为表现内容的工具。假如我们回忆一下过去时代的大师们的名字，那么我们就会看到，比如说利奥那多·达·芬奇的《绘画论》到现在为止还是在分析绘画技巧方面可资借鉴的作品。我们也可以举出象捷拉克鲁珂那样热情的画像，

他在法国发起了一个浪漫主义的潮流。结果这个浪漫主义者和在自己的绘画中表现了奔放的热情的人，也是对自己作品的深刻而细心的分析家。

在布景绘画方面，巴罗可① 派的大师们，透视布景的代表们给我们留下了巨大的工作，我们要总结他们的经验，特别要总结这些大师们的最后一个天才代表别特罗·岗查哥的著作。在他一篇论文《戏剧中的布景或眼睛的音乐》当中，包含着对画家——设计家在剧院的工作，甚至对导演工作的多方面的分析。

如果我们转到文学方面，那么我们应该说，普希金论戏剧的那些简短的论述，到现在为止，仍是解释戏剧美学基本原则的最深刻最有力的言论。所以普希金的美学遗产和果戈理以及奥斯特罗夫斯基的论述，就成为斯坦尼斯拉夫斯基体系的基础，这并不是偶然的。我们同样知道，几乎所有著名的作家同时也是细心的文学批评家。这也不是偶然的。这恰恰是因为他们揭开了诗的技巧的秘密。比如作家普希金、果戈里、屠格涅夫、巴尔扎克、福楼拜、契诃夫、高尔基、鲁迅这些作家们以及专门从事于批评的萨尔蒂柯夫——谢德林和《论艺术》一文的作者托尔斯泰等人的个别的论文、评论、批评意见，日记等等都是这样。我们在这些材料当中可以找到无穷的财富，可以找到现在仍旧有益于戏剧实践的理论财富。

所有这些例子都向我们说明，对待自己技巧的自觉态度通常是和这一技巧的水平齐驱并进的，艺术家越伟大，他就越能

---

①巴罗可(барокко)起源意大利文 barocco(奇怪的)一词。这是文艺复兴末期在欧洲艺术上和建筑上一种特殊的风格。——译者

更深刻更自觉地对待自己的艺术。

我们在美学思想史上这段小小的旅行，应该使我们完全清楚地看到，每个艺术家在组织自己的工作时，不仅要依靠于灵感的直接暴发和感性的直接吸引，而且应该在同样的程度上深刻地、自觉地、理智地来分析自己的方法、手段和技巧的界限。艺术家不仅要“在形象中思考”，艺术家必须还要顾及到形象中的思维，考虑到自己的技巧。

从此又发生了一个问题，这就是要了解我们应该向艺术形象，向我们艺术的“语言”提出的那些要求。

首先我们应该注意到，“形象”这个名词我们是在各种不同的涵义上使用的。他有三种最基本的涵义，即一般哲学上的、美学上的和狭义的情节上的涵义（我们把艺术作品中的人物称为“形象”）。在哲学的意义上，“形象”就是意识反映物质，形象就是现实在人的意识中留下来的痕迹（即列宁所说的“模型”）。所以一切感觉、表象和知觉总是“客观世界的主观形象”。这里还没有谈到艺术。形象和概念是两种不同的反映现实的形式。动物某些时候也能在它感觉和表象中反映现实。所谓动物的智力就在于此，但是动物却没有概念。

在美学的意义上，形象就是在艺术中反映现实的特殊形式。这里谈的已经是**艺术形象**，它是包含概念中的一般意义的具体表象的综合。

艺术思维不是最初的形象的思维——表象的思维，而是艺术中的思维。艺术可以赋予一切东西以形象的性质，它可以把一切变成形象的形式。艺术的任务就是以形象的形式反映内容。艺术家是形象地理解现实并形象地再现现实。这就是说，他应该在自己艺术的材料中，即在物质的形式中实现自己的构

思。这里将包含着艺术中内容和形式的统一。当艺术作品还没有肯定下来，而只存在于艺术家的构思之中，只存在于他的脑子里的时候，那还只是为了他一个人而存在。艺术作品只有当它物质化，即当它变成了在形体上可以感受到的形式的时候，才能成为共同财富。因此，艺术作品就是得到物质形式的内心形象。这是艺术家形象思维的结果。每个人都应该具有形象思维的能力，不然他就不能理解艺术。

形象性——就是艺术家用来说话的语言，这种语言应该使接受艺术家的作品的人们可以理解。因此这种语言应该服从一定的标准、一定的语法规则和一定的思想意义的要求。

决定艺术形象的第一个条件就是它的内容。艺术形象应该给予我们一定的关于现实的概念。如果用哲学的语言来说，它应该向我们说明关于现实的思想。这就是说，我们要揭示出我们所表现的那一现象的基本内容和本质。表现现象的思想——就意味着表现现象的本质。正因如此，艺术形象一方面是在本质上和概念对立的东西，同时它又包含着概念的内容，即被描写的现象的一般意义。

为了清楚起见，我们还是举些例子来说明。

比如莎士比亚的《哈姆雷特》或冈察洛夫的小说《奥勃洛摩夫》。这两部作品都已成为理论研究的对象。于是就出现了《哈姆雷特主义的实质》和《什么是奥勃洛摩夫性格》这样的著作。我们一方面有具体的形象（哈姆雷特，奥勃洛摩夫），另一方面我们又有概念——哈姆雷特主义和奥姆洛摩夫性格。这样，艺术作品的形象就转化为科学的逻辑语言。这些形象对于成长中的人道主义和俄罗斯没落着的农奴制时代的基本方面作了概括的反映。在这些形象中铭刻着封建社会或农奴制度社

会的生活和心理的性格特征。在这点上，莎士比亚和冈察洛夫的形象就和哈姆雷特主义及奥勃洛摩夫性格的概念互相吻合了。但是在他们之间也有区别。在形象中我们不仅可以找到概念中所包含的东西，也看到了时代特点的一般特征。

无论是《哈姆雷特》或是《奥勃洛摩夫》，对我们来说都是活生生的人，他们都有具体的性格和外部行为的特点，有自己的面部表情、自己智慧特征和自己的情感。他们都是我们的老熟人，我们在千百个其他形象中都能认出他们来。他们其中的任何一个，象马克思所说的那样，都是“这一个”，也就是说，他们都是具体的活生生的个性。形象的这一具体性以及它的感觉的生动性，就可以使我们猜想到作家没有写进去的东西。这正象在生活当中观察人一样，我们可以猜想到我们没有看到，没有听到的东西。而在概念中就不可能包括这些东西。我们在鲁迅的小说“阿Q正传”中可以看到同样的现象，这篇小说描写出了非常鲜明具体的形象，但同时它又是半封建半殖民地条件下的现实的概括。在艺术的形象中一方面含有在概念中所含有的概括内容，同时也具有在表象中所具有的感性的具体个性。也就是说，在艺术形象中既有在概念中所包含的东西，也有在表象中所包含的东西。

总之，艺术形象的内容之所以能够产生，正是因为，也只是因为在其中揭示出了现实中现象的一般意义，换句话说，就是因为艺术形象不仅能够给予我们关于现实的表象，而且能够给予我们对这一现实的理解。正是由于这一点，艺术形象才能成为思想内容的体现者。如果艺术形象缺乏了思想内容，它将不能完成反映现实本质的任务。艺术作品中的每一个形象都应具有思想的作用，都应该深刻的揭示正确的客观思想。我们可

以清楚地看到，这种要求是表现在形象的特性中，这种特征我们就称之为一般和具体的综合或表象和概念的统一。

应该指出，思想通常是通过整整一个形象体系揭示出来的。一个孤立的形象不能揭示复杂现象的思想。任何艺术作品——剧本或小说——都是复杂的艺术形象体系，这些形象集中在一起共同揭示某种思想。但每一个形象，这一体系的每一个成分都应该是揭示总的思想的一小部分，就是说它要反映出现实的某一方面。所以在艺术作品形象的综合中就包含着具有不同作用，不同思想意义、具有反映现实的不同深度，或者说具有内容的不同客体的许多形象。

因此，把具有思想概括意义的艺术形象和我们平常谈话中所说的“形象性”区别开来，是很重要的。我们经常说：“诗人写得很形象”，“作家写得很形象”，“和我们谈话的人讲得很形象”等等。当我们在口头的或书面的、诗体或演说式的语言中遇到了大量的实例，比喻和比较的时候，我们才这样说。当然，任何一种举例，比喻或比较已经是某种原始的形象，它还没有很充分的内容。它很少能为我们揭示出这一现象中某些新的深刻的东西。它还不能产生每个形象都应产生的行动——从形象的表面，从它在外表上给我们的印象导向这一现象的深处，接近它的本质。这样比喻或比较往往只能帮助我们抓住现象的个别的形式。

我给你们举一个以这种目的做比较的例子：“月亮象一个铜钱一样消失在由云丝絮成的厚墩墩的毛丛中去，时而向一排排的房顶上撒下透亮的火花，这些屋顶就象商店里货架上摆的磁器一样闪闪发光”。你们在这里看到三种比较：月亮和铜钱的比较，云彩和生着稠密的毛的绵羊的比较，月亮就消失在其

中了，还有屋顶和摆在商店货架上的磁器的比较。这里简直是一大堆多余的比较，就其本质来说，它还只是停留在物体的外部描写上面。这三种比较方法只能给对物体的表面理解以补充。有一些作家非常爱滥用这样的比较。这样的形象，这样的语言简直使我们厌倦。如果你们回忆一下普希金的语言，莱蒙托夫的语言，托尔斯泰或屠格涅夫的语言，成熟时期高尔基的语言，你们将会看到，那里根本没有这样的形象性。从这个观点上我们可以说："这是多么贫乏，多么不形象的语言啊！"问题就在于，这样的形象性是肤浅的，它带有纯外表的性质。使用过多的时候，它将会堵塞住作品，使人难以理解，因为基本的思想将会消失在这些繁杂的形象当中，它们只能把注意力从主要的东西上引到个别的细节上面去。如果使用这些比较，我们可以说，思想将会象月亮消失在由云丝絮成毛丛中一样消失在这些形象当中。所以说，被这种形象性所吸引，就不能提高艺术作品的质量，不能使作品清楚易懂。问题并不在于这种语言充满了"形象性"，全部问题就在于它是创造人的形象呢？还是创造自然的形象。

我们再从东方叙事诗里举另外一个例子："啊！可敬的先生！你到我们的国土上来了，好象阳光在朝霞中惊醒了我们，在正午时分它越发富有生命的力量，而在傍晚它以自己温柔的光辉抚慰着我们的心。先生，你的到来惊醒了我们，使我们走向新的生活，你的熊熊的火焰鼓舞着我们去完成伟大的功绩，而你的英明的和平的光辉可以使我们在夜晚温暖地安息"。在这里你们看到东方仪式中常见的比较，它把人的作用和太阳的作用联在一起，而且这种比较还分成了几个阶段：日出、当头太阳和日落。

这种形象是否还停留在上面我们举过的那些比较的水平上呢？不是的，在这一比较中已经包含着概括的思想，已经包含着对其某个历史人物的作用的评价。这仅仅是贵族礼仪的表现呢，还是在这里也表现了诗人对所歌颂的对象的真实态度呢？现在这些东西对我们并不重要。重要的是它包含着一定的思想。形象可以帮助我们了解一个人的威望和意义。但就是这种从外表上看起来是非常文雅而且奇妙的形象，就其本质来说也限制了自己的内容，它还是不够具体的。它还不能向我们把一个人揭示到那种程度，能够使我们了解诗人对它的主观态度。所以我们还不能确信这就是客观真理，而不是虚伪。

现在我从俄国古典作家的作品中举几个例子。在这里引出普希金描写乐哥的一段，这里非常形象地揭示了脱离了群众的个人主义者的无望的孤独：

"话说完了，游荡的茨冈人
闹哄哄的一大群动了身，
离开那可怕的过夜的山谷，
很快的全都消失在草原的深处。
只有一辆车子，
盖着一条破毡子，
在命定的旷野上留住，
就宛如冬天快要到来的时候，
在雾气弥漫的早晨，
从旷野飞起了一群迟飞的野鹤，
叫着飞向那远远的南方，
有一只被致命的子弹打中，

它垂着受伤的翅膀，
悲惨地留下来了。
　　夜来了；
在漆黑的车子里
没有谁把火生起，
在搭着的幕顶下面
直到早晨没有谁安眠。”①

托尔斯泰在《战争与和平》中通过已经倒下去，但在一场大雨以后又重新长起来的一棵橡树，揭示一整套决定着他的主角安德来·保尔康斯基的生活道路的哲学：

“路旁有一棵橡树。它大概比组成树林的桦树老几倍，高一倍。这是一棵巨大的、两人合抱的橡树，有显然折断了很久的树枝，和带着一些老的伤痕的破裂的树皮。带着巨大的、丑陋的、不均匀地伸开的、有瘤的手臂和手指，它象一个老迈的粗暴的侮慢的怪物，站在带笑桦树之间。只有树林里几棵死样的常绿的枞树和这棵橡树，不愿受春天的蛊惑，不愿看见春天和太阳。

“‘春天，爱情，幸福！’似乎这棵橡树说，‘您怎么还不厌烦那种老不变的、愚蠢的、无意义的欺骗？老是一样的，全是欺骗！没有春天，没有太阳，没有幸福！看看那里的被阻压的、总是一样的死橡树，看看我伸出我的折断的、破碎的手指，从它们长出的地方——从后边，从旁边伸出来；正象它们长出来——我也站着，我不相信您的希望和欺骗。

① 《普希金文集》，时代出版社，一九五五年版，第八九——九〇页。

“安德来公爵经过森林时，向这棵橡树回顾了好几次，好象是对它期待着什么。在橡树下边也有花草，但它仍然皱着眉，不动地、丑陋地、固执地站在他们当中。

“‘是的，它是对的，这棵橡树是一千次对’安德来公爵想，‘让别的年轻的人们重新受到这个欺骗，但我们认识生活——我们的生活完结了’……

“安德来公爵坐车回家，又走进了那个桦树林时，已是六月初了，在这个森木里，那棵老大的、生瘤的橡树那样奇怪地深刻地感动过他。……

“整天是炎热的。有的地方起了暴风雨，但只有很少的乌云洒了雨点在道路的灰尘上和多汁的树叶上。森林的左边的阴影中是黑暗的；右边是潮湿的，明亮的，在阳光里闪亮着，因风微微摆动着。一切都繁荣茂盛；夜莺在啼啭，时远时近地响着回声。

“‘是的，在这里，那棵橡树是在这个森林里，我曾经和它同意’安德来公爵想。‘但是它在哪里？’安德来公爵又想，看着道路的左边，他不认识也没有认出它，叹赏着他所寻找的那棵橡树。老橡树完全变了样子，撑开的多汁的暗绿的枝叶的帐幕，在夕阳的光辉中轻轻摆动着，激动地站立着。没有了生节瘤的手指，没有瘢痕，没有老年的不满与苦闷——什么都看不见了。从粗糙的、百年的树皮里，没有枝柯，便长出了多汁的幼嫩的叶子，使人不能相信这棵老树会长出它们。‘是的，就是这棵橡树’，安德来公爵想，他忽然发生了无故的、春天的、高兴与更新的心情。他生活中一切最好的时光都忽然同时被他想起来了……

“‘不，生活没有在三十一岁完结’，安德来公爵忽然最

后地、不可更变地决定了。'单是要我知道我心中所有的一切是不够的、必须大家都知道这个：彼挨尔，和那个想飞上天的姑娘也在内，必须大家都知道我，必须我的生活不只是为了我自己，必须他们的生活不是和我的生活那么无关，必须我的生活反映在大家身上，他们和我在一起生活'"。①

最后，我们回忆一下果戈理的三驾马车的形象，它象征着俄罗斯的历史命运。

"唉唉，三驾马车呵，我的鸟儿三驾马车呵！是谁发明了你的呢？你是只从大胆的，勇敢的国民里，这才生得出来的——在不爱玩笑，却如无边的平野一般，展布在半个地球之上的那个国度里：试去数一数路标吧，可不要闪花了眼睛，真的，你不是要用铁攀来钩连起来的，乖巧的弄成的车子，却是迅速地随随便便地，单单用了斧凿，一个敏捷的耶罗斯拉夫的农人做你成功的。驾驶你的马夫并不穿德国的长统靴，他蓬着胡子，戴着手套，坐着，鬼知道是什么上；他一站起，挥动他的鞭子，唱起他的无穷尽的歌来——马就旋风似的飞跑。车轴闪成一枚圆圆的平板。道路隆隆的鸣动。行路人吓得发喊，站下来仿佛生了根。——车子飞过去了，飞呀，飞呀！……只看见在远地里好象一阵浓密的烟云，后面旋转着空气。

"你不是也在飞跑，俄国呵，好象大胆的，总是追不着的三驾马车吗？地面在你底下扬尘；桥在发吼。一切都留在你后面了，远远的留在你后面。被上帝的奇迹所震惊似的，吃惊的旁观者站了下来。这是出自云间的闪电吗？这令人恐怖的动作，

①托尔斯泰：《战争与和平》，文化出版社版，第二册，第八三四——八四一页。

是什么意义？而且在这世所未见的马里，是蓄着怎样的不可思议的力量呢？唉唉，你们马呵！你们神奇的马呵！有旋风住在你们的鬃毛上面吗？在每条血管里，都颤动着一支留神的耳朵吗？你们倾听了头上的心爱的、熟识的歌，现在就一致的挺出你们这黄铜的胸脯的吗？你们几乎蹄不点地，把身伸成一线，飞过空中，狂奔而去，简直象是得了神助！……俄国呵？你奔到哪里去给一个回答吧！你一声也不响。奇妙地响铃子的歌。好象被风所搅碎似的，空气在咆哮，在凝结；超过了凡在地上生活和动弹的一切，涌过去了；所有别的国度和国民，都对你退避，闪在一旁，让给你道路。”①

所有这些形象，都在我们面前揭示出一个巨大的现实概念的世界。它们都包含着无限宽广的概括，它们都具有抓住整个作品内在涵义的最深刻的思想内容。

所有这些例子，充分地说明了简单的停留在表面现象上的比喻和含有特定思想，能够揭示我们关于生活现象的概念的形象之间的区别。这种内容丰富的形象，即概括形象也正是我们艺术语言的基础。我们应该使语言更清楚更明确地说明问题，而不要淤塞大量的零散的次要的比较，这种比较仅仅是一种点缀，仅仅是在艺术作品中的修饰。

我们在研究舞台气氛的时候所举出来的那些例子，都包含着可以清楚地感觉到的形象的内容。现在我们再举几个为了揭示演出内容的戏剧形象的例子。斯坦尼斯拉夫斯基说汉姆森的剧本《生活的戏剧》是一个不现实的作品。剧本的基本冲突是天才诗人的精神理想和一群庸俗人的低下的冲动和情欲的斗争。

①果戈理：《死灵魂》，人民文学出版社版，第三八一页。

在人的精神悲剧的周围充满了贫困的尘世生活。对剧本这一思想处理在《瘟疫流行时的宴会》的形象中找到了表现，这个形象得到下列的舞台体现：

"在商人们白色的麻布的帐蓬上，就象在银幕上一样，映出了他们摆动着的阴影，它们好象是一群幻影。商人的影子映在布上，同时也映出卖主的影子——有的呆着不动，有的一堆人一起摆动。帐蓬是设在山腰上的，从台前部几乎顶到了后台放布景的地方，因此整个山的空间布满了人影。在空气里，在旋转戏台上也同样飞驰这种影子，有时往高处跑，有时往低处落。凄惨的小风琴的音乐的声音随着他们吱吱呀呀的乱响。在台前部某些人在极度的绝望中疯狂地跳着舞，而在这拚死命的欢跳中，就有些死在地上，成为霍乱病的牺牲品。"①

你们会看到，悲剧性的、幻影的、不现实的、瘟疫流行时的宴会的思想在这里也得了非常鲜明的形象的表现。

而现在我们再从斯坦尼斯拉夫斯基的实践中举一个例子，这里我们会遇到十分具体和现实的形象性。这就是在《铁甲列车》的演出中，叛变了祖国的白军残余分子在暖房集合的那场戏。美术家对这场戏处理得非常优美，设有玻璃厨，绿色的带花格的窗格子，靠墙的地方摆着花架。所有这些都是充满阳光、温暖和舒适。斯坦尼斯拉夫斯基坚决反对这一景的"形象"。

"你们把橱门敞开，把所有的家具、箱子、包袱都堆在一

---

①原文引自《斯坦尼斯拉夫斯基选集》第一卷，和中文译本不同。也可参阅《我的艺术生活》中文本中《生活的戏剧》一章。——译者。

起。请你们随便坐到什么东西上面去：坐在沙发的靠背上、箱子上、书堆上……这里没有任何的舒适……整整一场戏他们都是从这个屋角走到那个屋角，就好象在生活中失去支柱的人们那样。破产的俄国知识分子的情况正是这样'坐在包裹上，等着。可是无处可走。前面是一片汪洋大海！"

十分显然，这样的舞台形象能够更加正确地揭示出它的思想意义。

聂米罗维奇——丹钦柯和美术家德米特列耶夫在《仇敌》的演出中，是以下列的方式来做这场戏的设计模型的。厂主巴尔丁的住宅和旁边的花园，隔着一道工厂中高耸的不可通过的墙壁。这就能使人辨别出剧本的基本冲突（两个敌对世界的冲突），并且强调出了贵族老爷们和人民格格不入的生活。上述的演出的作者在《安娜·卡列尼娜》中用一种阴沉的土色的天鹅绒的幕布代替了布景，创造出了贵族阶级这种烦闷的暗淡无光的生活形象，在这里不可能有生气勃勃的人的感情。

在话剧会演当中我们看了几十个戏。在许多演出中我们看到的生活都是平平淡淡，缺乏形象的变化。但在不少演出中也有很鲜明而且很宝贵的形象处理。在《龙须沟》的演出中更多的处理似乎是自然主义的场面，我们总是感觉到成长中的形象，这种形象甚至是透过第一幕的痛苦和贫困都能表现出来。

在《处处是春天》的演出中卖孩子的那场戏，如果换换方式的话，就可能变成一个传奇剧的场面，那样的话，它的任务只是从观众那里换两滴同情的眼泪。在这里特别是和最后一场的对照之下，就成了在不同阶段上人的命运的形象。

在《扬子江边》的演出中有一个非常有趣的地方。那里有两场戏接连着开生产会议。这看起来好象是一种冒险的方法，

因为生产会议这种东西总是不太有舞台表现力，总是不使人感兴趣的。但是在这个演出中，由于题目规定得正确，表现方法选择得高明，这种对照就变成了为先进的领导作风而斗争的形象。

请允许我再向你提醒两个死人的场面：《战斗里成长》第一场中老农民的死和《万水千山》中教导员的死。在前一个戏里我们看到表演得十分准确的死人的场面，它在形体上给人留下一种沉重的感觉。而蓝马扮演的教导员的死却成为人的精神战胜肉体折磨的形象，成为人民为了远大未来的历史性胜利的形象。

我们从这些例子中可以清楚地看到，戏剧中的艺术形象已成为思想本质的体现者，形象的思想内容十分清楚而有力的表现了出来。

艺术形象的内容是和被称为典型性的那种品质互相联系着的。深入现象的本质这就是说为它找到典型的特点。那些不能深入到现象之中，而只能说明现象某些个别的偶然的方面的形象的比较，不可能具有真正的艺术内容。没落诗人谢维里亚宁在第一次帝国主义战争时这样地高呼："啊，比利时啊！你是带着玛蓝公主一双眼睛的青鸟！"这种形象的比较是的确悦耳，可是很少能说明被日尔曼军国主义所蹂躏的一个小国的历史悲剧。实际上这仅仅是客观上空洞的主观联想。这种比较没有任何典型的东西。我们已经说过，艺术所特有的概括生活现象的方法就是典型化。典型化的体现者就是艺术形象。

关于这一点，我们在不久前《共产党人》杂志的专论中可以读到下列的东西：

"典型问题是马克思列宁主义美学中的一个中心问题。它同

艺术创作其他问题是分不开的；正确地解决这个问题，对于社会主义现实主义艺术的顺利发展具有巨大的理论意义和实践意义。深刻地理解文学和艺术中的典型问题，对于争取提高文学和艺术的思想水平和艺术水平，对于反对文学和艺术落后于生活，对于杜绝灰色的缺乏艺术性的作品或歪曲我国现实的作品，都是极其必须的。

现实主义艺术中的典型化是艺术性的最重要的条件。只有借助于典型化，才能实现对现实的艺术的、也就是形象的反映。

在现实主义的艺术中，真实反映生活是同典型化分不开的。这个原理概括在恩格斯的典范的、众所周知的公式中：'……现实主义是除了细节的真实之外，还要正确地表现出典型环境中的典型性格'。通过作品中所创造的一系列的典型形象，通过典型环境中的各个典型性格的冲突，艺术家从现实的全部具体性和多方面性中揭示出现实发展的规律性。"

典型化是和艺术家的世界观和他的现实知识以及观察现实本质特点的本领联系在一起的。对于艺术家的创作思想的倾向性可以从下列几方面去考查：艺术家在现实中选择了哪些现象，并使其典型化；他是怎么做的；他把我们的注意引到什么东西上面去；是那些东西使我们爱或是恨。

在苏联戏剧创作的发展中有时出现一些剧本，因为歪曲了现实而受到严厉的批评。不久以前，佐林的《客人》和雅诺夫斯基的《检查长的女儿》以及其他剧本都是这样遭到批评的。

我们不能说，这些剧本的作者没有看到人。不能说，他们的剧本缺少性格。不能说，在生活中就没有象剧作家所描写的那些人。全部问题就在于，这些作者在追求动人的情节，追求

人物的奇特性和尖锐性当中，有时候为了疯狂地无限制地揭发，就在剧本里塞上了一些“奇形怪状的人物”。其中每一个都不是实际现实的典型表现，而是把现实丑化了的东西。这是一种病态的、不正常的、稀有的情况。总而言之这些作品是把一群溃烂了的、心理上被歪曲、丑化了的人物收集在一起，合起来就构成完全歪曲了我们的现实的表象。如果说艺术作品是反映我们在其中生活的现实的话，那么看了这种剧本以后，我们好象是生活在疯人院里，或者至少是生活在一群道德腐败或在政治上与我们的社会敌对的人们中间。在这里把个别的偏向当成了规律，典型的东西服从了稀有的东西。这并不是说在艺术作品中不允许有任何偶然的事件或稀有的性格。但也不是现实中所发生的一切都可以搬到艺术作品中来。如果艺术家需要在自己的作品中使用偶然的生活事件的话，那么他就应该使别人也把它们作为偶然的东西来理解。不然的话，偶然的东西就非法地具有了典型的意义。我们在契诃夫或高尔基的作品中经常可以遇到独特的形象，我们是把它们理解为个别现象的。例如《樱桃园》中的叶比诃道夫和夏洛蒂。叶比诃道夫的著名的“二十二个不幸”以及他的可怜的挣扎，夏洛蒂在外表上强调出来的古怪，她的突出的意志的脆弱，她的忧郁的伤感，这都是一些不幸的在社会上失去地位的人，他们没有亲戚，没有朋友，没有使他们感到是“自己人”的那样一个环境。这是社会的悲剧，而契诃夫就以这些奇诞的尖锐的形象中表现了这一社会悲剧。这些人物在契诃夫的作品中是一种不正常的，不同于真正的人的生活的，但又是由生活条件引起的，也就是说，有了社会根据和心理根据的奇异现象。

总之，形象的典型性问题，形象的典型内容问题是我们处

理艺术形象时所必须的条件和不可缺少的要求。

以什么方法才能达到这一点呢？达到这一点的方法就是细心的多方面的观察。艺术形象不是把某一个人物，从生活中抓来的某一微小的特点硬搬到艺术作品中来。这将是自然主义。艺术形象是我们对于人、对于各种现象、对于生活和现实中各种特点的大量观察的概括。

关于这一点高尔基说得很好：“人物的性格是由很多个别的从社会上各个阶层中的人的身上吸取来的特点构成的。为了大体上正确地写出一幅工人、神甫或老板的肖像，就必须非常细致地观察一两百个神甫、老板或工人”。我觉得这个定义对于现实主义艺术家应该运用的艺术方法来说，是非常详尽、清楚而明确的。如果脱离开这种观察，不是走上自然主义，即把生活中的个别现象直接搬到艺术中来，便是走上唯心主义，即完全脱离了现实。正确的现实主义的艺术方法应该以大量的观察及其在艺术形象中的概括和综合为基础。

高尔基另外一种论述也是同样明确的：“一座房子决不是用一件东西，甚至一块很好的玻璃瓦就可以盖起来的，同样，只描写一件事实也不能创造出现象中典型的、能说服观众的、具有艺术真实的性格。艺术家应该把一个人捉摸透，应该学会把他整个阶级的特点写到一个人的身上去。而他的整个阶级的更清楚的特点，仍是艺术家从大量的对于这个阶级的不同的代表人物的观察中抽出来的”。

艺术形象典型性的要求又牵扯到另一个问题，即什么是“典型”的问题。早已就围绕着这个问题展开过热烈的争论，到现在为止这些争论仍未失去它的尖锐性。我们不可能专门研究这个问题，只谈几点意见。第一，应该把典型现象和现象中

的典型区别开来。如提出为和平而斗争、消灭殖民主义、原子技术的产生——这是典型的过程，是我们这个时代的典型现象。但是艺术不仅仅限于描写这些巨大的典型过程，虽然艺术可能非常注意这些东西。艺术家可以把生活中任何现象，甚至不太重要的现象变成自己创作的客体。但是他必须从里面找到它的典型特点。第二，应该注意到在确定“典型”问题时所犯过的错误。如果认为，典型这就是比较经常遇到的比较普遍的东西，这是错误的。在新旧事物斗争的过程中，当新的东西刚刚开始宣布自己的存在，它的嫩芽刚刚穿破地皮的时候——新的东西在数量上总是少于旧的东西。然而正是它（新的东西）决定着现实发展的客观倾向，正是它表现出现实的典型特点。因此，典型不是以数量的观点来决定的，以统计学的方法对待典型问题是不可能的。

另一方面，也常常看到另一个极端，就是竭力地想把典型和普遍的寻常的现象分裂开来。在这种情况下就公开宣布：典型的英雄是稀有的高于群众的个性。这样的观点是加倍错误的。典型是生活中主要东西的表现，也是生活中普遍内容的表现。假如说在今天这一现象或这一性格还不甚普遍，那么到明天它一定会得到广泛的发展。正因如此，它今天就具有了典型的意义。“典型”正象生活中一切现象一样，是处在“过程当中”，是处在“运动当中”的，艺术家也是在不同的发展阶段上来掌握它的。正因如此，典型也可能就是今天还不普遍的东西。但是从它的倾向、发展远景上来看，它是努力争取能够在生活中得到肯定的。在艺术中掌握典型的全部意义就在于，要促使它在生活中获得胜利。因此，不是在绝无仅有的现象中，而正应该是在普遍的现象中寻找和肯定典型。如果把典型仅仅

理解成“稀有的东西”，就会离开现实主义，而去臆造庸俗的形象。在社会实践中，这种理解助长个人崇拜的传播。“典型”的概念是一个辩证的概念。它包含着“普遍的”、“寻常的”和独特的、个性的事物的统一。作家布宾诺夫谈到卫国战争时期苏维埃的英雄主义时说道：“每一个普通人都是伟大的”。典型就是现象本质的表现，就是若干同类现象发展的规律和倾向。换句话说，这就是各种现象中具有共同意义的东西。但是这种具有共同意义的事物，只有通过独特的个别的事物才能表现出来。

我们在这里已经接近到对我们更加重要的艺术形象的本质——典型与个性的统一。

我们说形象应该有内容，形象应该是典型的，这是相当清楚的，这对艺术来说还不算是多么大的困难的。最困难的，同时也是最基本的，缺少了它就没有真正艺术形象的东西，也就是典型性当中保持着形象所表现的那一现象的个性特征。这也就是一般的和个体的事物的统一。艺术家描写一个人，应该使他成为典型，但同时又要使他表现出自己个性的独特的性格。不然我就对他不发生兴趣。不然我就不能通过他去了解现象的典型性。

就拿话剧会演的大部分剧本说吧。在这些剧本当中人物的基本缺点是什么呢？基本的缺点就在于，往往这些人物都是一些公式。在他们身上没有使他们成为独特人物的个性的特点。托尔斯泰、普希金、屠格涅夫或是任何一个伟大作家的每一个人物，他总是生活在自己的思想、自己的感情之中，他有自己的习惯、自己的爱好、自己的风度和自己的生活内心节奏。这是不可重复的特征。再没有第二个人是和彼得、别祖霍夫、保

尔康斯基、毕乔林、奥涅金等人完全一样的。但是同时其中每一个人都表现了巨大的典型内容，都反映了各个阶层的社会生活。全部困难就在于此。我们在作品中看到的富农都是抽象的。这些人没有自己的面目。他们有见解，但没有性格。他们仅仅是为了表达剧作家的观点而存在，照恩格斯的话说，他们都是作者思想的传声筒。

你们也许见到过一些“奥斯特罗夫斯基”或“果戈里作品中的人物”的画册。这是怎么回事呢？作者提供的材料是那样鲜明，美术家就完全可以根据这些材料画出特定的典型来。这并不是说，果戈里所看到的就是这样的泼留希金或马尼罗夫，但这却是这类典型的适当的表现。我们所看到的那些戏剧作品未必能够创作出这样的美术典型来。

典型化是和艺术家创造性格的能力紧密联系着的。没有这一点就不会有任何的典型化。一般的，即典型的事物不是孤立存在的。它存在于个别的、个性的事物之中。“对于真正的艺术家来说，——恩格斯写道，——每一个人物都是典型，但同时又是完全特定的个性”。列宁也曾指出，在艺术作品中“全部关键就在于个性的环境，就在于对性格以及该典型的心理的分析”。这一点在一切艺术中都是表现得非常明确的。画像这是对于具体个性的描写，我们在里面可以找到和本人的近似点，但它的社会和心理的概括越深刻，它的价值就越高。美术家的图画，比如列宾的《宣传者被捕》，这是对于个别事件的描写，但其中却揭示出时代的典型的规律。每一个音乐的旋律都是一个不可重复的个性形象，但其中包括着概括的精神内容，即带有典型性质的一般人类体验的表现。

我们从具体建筑物的个性的外貌上可以读到过去时代的编

年史，它是在巨大的概括中表现出来的。另一方面。根据细小的抽象的几何学的图样设计，通过它的个性的面貌，我们也可以感觉到生活节奏的概括的理解。

在戏剧艺术中也是这样。在演员艺术中，形象首先就是要表现一个实际上可能存在的具体人物，而在它身上我们看到自己的熟人。但同时舞台形象还应该包括着广泛的社会心理的概括——即典型。正因如此它具有这一典型的内容，正因如此（也只因如此）每个人都能在它身上看到自己的熟人，实际上见到过的人。

艺术形象的深刻的个性化是典型的最必要的条件。概括只能作为丰富具体的观察的结果而产生。艺术家应该看到生活的全部的表现。为了揭示这种或那种现象，他应该在许多不同类型的观察中选择最突出最本质的东西。文学的形象只有当它具有了丰富的个性特征的时候，它才能成为“典型”。别林斯基在谈到格利鲍耶陀夫的时候写道，诗人在创造典型形象的过程中“抓住了他所描写的人物的最尖锐最突出的特点，他也运用了能够强调人物个性的偶然的事件”。列宁曾经指出，“个别比一般更丰富”，“现象比规律更丰富”。这就说明，虽然规律在广泛的概括上比个别的现象优越，但后者却具有更加丰富的具体内容和无限的多种多样的个性变化。如果艺术家仅仅想到“本质”，那么他在反映现实当中将会失去具体性。他的创作的语言将成为抽象逻辑的贫乏的形象。他不是去描写可以在我们面前展现出生动现实的具体的、独特的、个性的现象，而仅仅是描写生活的公式，描写某种“一般的生活”。伟大的德国诗人歌德并非偶然地指出，如果仅仅描写“一般的东西”，总是比较容易模仿。这是非常正确的见解，它清楚地说明了为

什么会出现大量的仅仅包含一般的东西的公式化的作品，这些作品简直就象一个模子刻出来的一样。但是“特殊的东西，——歌德说，——谁也从我们手里夺不了去。为什么呢？因为谁也没有体验过这些东西”。“理解和表现特殊性这就是真正的艺术生活。……对于个性的理解——这是艺术中最高尚最坚固的东西”（马申斯基：《文学报》第三十八期）。

典型和个性这是艺术形象不可分割的两个方面。它们两者是互相依存的。典型只有和具体个性特点结合起来，才能得到表现。个性是典型的一个具体方面。别林斯基给艺术创作的这一“定律”下了一个很好的定义：应该使人物一方面表现出许多人物的整个特殊的世界，同时它还要是一个人物，是一个完整的、个性的人物。

这样一来，艺术家面临着两种错误的危险。第一种危险就是当艺术家过多地去追求奇异、尖锐和个性的时候，就远远地脱离了典型。这样，对现实的歪曲就代替了对现实的正确反映。第二种危险是，当艺术家追求典型性的时候，往往失去了形象的个性，而只表现出一般的公式。这样，那些所谓“中间人物”，即常见的、缺乏个性的人物就代替了“典型的性格”。结果就产生出近乎集体照像的东西。在科学书籍中你们会遇到这样的描写，“欧洲人的普通典型”或是“北非黑人的普通典型”，这种普通典型是怎样得出来的呢？用一大堆底板冲洗许多照片，这就得出了在胸骨上近似的人形，但也有每个人个性的区别。舍弃了个性的区别，而只抓住近似的一般的轮廓，这就得出了“普通的典型”。在这些普通典型中消灭了一切个性特点，消灭了一切特征。这就是我们在很多剧本中所看到的那些消灭了特征的普通典型。显然，这不是艺术的任务。

艺术家的任务是创造典型的，同时又具有鲜明的个性的形象。

如果在创作活的形象，创作人物这一方面已经明确了的话，那么我还想举几个例子来说明艺术家、特别是作家创造形象的工作。

契诃夫在《樱桃园》一剧中特里波列夫的独白里用了一个很有趣的例子。特里波列夫谈到特里果林时说道："在他的作品里，河堤上，一个碎瓶子脖在闸堤上闪着亮，磨坊风轮抛下一道昏黑的影子，那么月亮就算写好了。而在我的作品里，却又是颤动的光亮，又是繁星轻轻地霎闪着，又是远远钢琴的声音熄灭在清香的空气里。……多么苦恼啊！"①这就是说，他不会选择那些能够清楚地说明艺术形象细节的个性的和独特的因素。可是在特里果林的作品里，一个碎瓶子的闪光和风轮抛下来的一道黑影，就马上创造出月夜的印象，这里正确地找到了并表现了具有形象影响力的具体的细节。

托尔斯泰的手稿是很有趣的，这是更加准确的形象描写的例子。他在初稿中写："新鲜的清凉的泉水"。后来，经过不断补充和修改这个形象就得到了这样的表现："清新的泉水凉得扎牙，放着光泽……甚至带着石块或木屑，使得泉水越发清新"。这里补充了许多非常鲜明、非常清楚的具体细节，这些细节很容易被我们理解，它们马上就为我们创造出清凉的泉水的形象。

另一个例子。初稿中是："整个山村淹没在带有香味的云烟里"。最后的版本是："一个被带有香味的云烟淹没了的契琴的慌乱的山村"。这又是一连串的独特的特征，这就使得我

---

①《契诃夫戏剧集》，焦菊隐译，第二二三页。

们把这个山村理解成为清楚具体的表象。如果简单地说："契琴的山村"或"迷漫着烟雾的山村"——这是十分一般，而缺乏个性的。这不会为我们创造出对象的具体表象。

最后，屠格涅夫在读了一个作家的一篇小说以后，给这位作家提出一个意见，这个意见是很有趣的。那个人原来写的是："从窗子里扔出去的一个铜钱"。而屠格涅夫为他补充道："从窗子里扔出去的那个铜钱，带着金属的声音滚了下去"。

这些例子可以使我们清楚地看到，作家是非常有意识地使用这些方法来创造形象的个性，以便使形象不仅仅表现概括，而且要产生出独特的个性的具体表象。

我们现在指出来的这些艺术形象的性质已经表明，形象决不是在艺术家的意识中自发产生的现实的抄本。意识反映现实是积极的，它在反映现实的过程中又去影响现实，即改造现实。因此我们在每个艺术形象中都能看到"反映"和"被反映的"两个方面，我们看到现实的客观内容和反映这一现实的主观内容。列宁指出，艺术并不要求别人把它的作品作为现实来看待。如果艺术家企图把自己的作品看成是现实本身，那么这种追求自然主义效果的趋向是和艺术没有共同之点的。看戏的观众不会把演出当作现实生活。塑像不会被理解为活人，音乐中的暴风雨和鸟的歌唱的再现，也不会被理解为真正的自然现象。文学中的人物不是一个人的肖像，而是综合性的形象，其中包含着作者的思想、感情和愿望。美术家的画像决不是表面的某些近似点的记录，不是艺术对某一个人的关系的表现。如果在艺术作品当中表现不出内容，它就没有艺术性的特点，因之就失去了感情的影响力量。没有任何一个艺术作品不是在艺

术家主观体验和他对实际现实创造性的感受的基础上产生的。所以每个艺术形象都是客观与主观的统一。

其次，我们应该对“活的”形象，对在文学作品或戏剧中的形象作一个简短的解释。什么样的形象才能够得到发展呢？当形象停留在一个地方不发展的时候，当我们从第一幕第一场就了解它的全部，而以后也没有多少改变的时候，那么剧本中所进行的斗争的紧张性就会低落下来，我们对这个形象的兴趣也就低落下来。实际上得不到发展的形象就是无冲突论的标记。所以说，形象在我们面前是不断地发展着的。好的剧作家是这样来创造形象的：我们不仅清楚地了解他的现在（我们看到的东西），而且了解他的过去和未来。所以当演员创造角色的时候，他应该作出我们所说的形象的“舞台小传”。演员应该想象出他未上场以前的形象的生活和剧本结束时闭幕以后的形象的命运。这不仅能够帮助演员在剧本中自己那一段戏里表现现象，而且还往往成为真正的扮演形象的艺术，并能把形象传达给观众。观众在许多演员大师的扮演中常常可以看到概括的形象，并以历史的发展的观点来理解形象，也就是说，观众能够了解这个形象从何而产生，它将怎样进一步演变，并把它和它的前辈与后代联系起来。比如我们在巴尔扎克的作品中看到某一个十九世纪的青年人的形象，那么就不由自主地联想到，并且把它和以前或以后的许多形象联在一起。同样我们假定说，当我们看到莱蒙托夫的毕乔林的时候，那么我们就会把他和奥涅金，或是和《黑桃皇后》中的盖尔曼以及后来和我们的文学中、我们的社会生活中的许多“多余的”人物联系在一起。这种巨大典型形象的影射的特质以及承前启后的特质是非常重要的。但是这一特质只有当形象在剧本中得到发展的情况

下才能达到。关于这一点高尔基说得也很正确："现实主义的艺术家表现一个人的时候，不仅要表现出他今天是个什么人，而且要指出他明天将要成为一个什么人。"这就是说，在我们的形象的今天当中就已经包含着他的明天。

我们在艺术形象的内容方面所要提出的要求就是如此。

然后我们也不能忘记，观众和读者怎样才能理解这些形象。艺术家应该考虑到他的观众们的理解问题。在这里首先应该注意到美学上的要求。艺术形象的主观方面是和它的美学性质紧密联系着的。艺术形象不是现实的本身。它是经过美学的加工，并得到艺术修饰的现实。因此艺术形象应该具有"美的"品质。艺术不是在自然的形式中，而是根据美学的要求再现经过改造的现实。在艺术中这种现实的再生应该给我们一种美学的享受，它应该是美的。无论是怪人，褴褛的乞丐或凶恶的龙爪在艺术中都应该表现得艺术，也就是说，要以美学的方法把它们变得象年青的姑娘和英雄的骄傲那样"美丽"。在艺术中如果硬搬上些粗野的、下流的、丑化的生活现象，而不经美学加工，这只能产生生理上的影响，而脱离了作品的思想意义。正因如此，艺术性和自然主义是不可调和的。艺术形象是美学的标准。形象的美学性质决定着它的感性影响的力量、深度和准确性。艺术形象应该具有那种生动性，要能够马上在读者、听众和观众的脑子里刺激起表象。实际上这种创造鲜明的、容易记忆的、具有影响力量的形象的能力——这就是艺术才能的标志。形象的鲜明程度的大小，它的感染力的大小就能够说明大师的天才的程度以及他的想象和内容是否丰富。但应该自觉地去接近这一点。艺术家通常是要选择形象的。艺术家只用一种形式的时候是很少的。通常他是有许多方案，许多交

叉点和许多形象的变化。艺术家应该抓住哪一点，他最后应该选择哪一种形象的形式，这要看哪种形式更有表达力、更有影响力再来决定。这里非常重要的一点就是，艺术家应该了解自己的对象。还有非常重要的一点，他要顾及到什么样的形象形式对他更方便些。比如当我们对儿童观众进行工作的时候，我们总是会具体地想到，也许这种形象的形式对成年人来说是好的，但对儿童观众却是过于复杂，不够通俗的。形象的通俗性在政治宣传工作的实践中是非常重要的。列宁在《进一步退两步》一文中曾经谈到，在党的组织工作中非常需要严格的计划和中心的组织。他还举了这样的例子：当石匠建筑房子的时候，他们非常了解用石灰或粉笔在地上划出来，用来划分建筑场地的那条线的作用和意义。

这个例子说明什么呢？要知道，列宁曾在工人中间工作过，他的宣传工作是面对工人的。因此他就选择了对每一个工人都非常清楚的形象。每个工人都能理解这个形象，而另外的形象也许就没有这样清楚，这样有说服力。

善于向自己的读者或观众提出接近于他们的意识，使他们容易接受和能产生出大量的联想的形象，这就是大师的伟大艺术。应该不断地学习这种艺术，而不应忘记它。

从此就产生了下一个特征——形象要易于理解。形象首先就应该是可以理解的。当列宁谈到"千百万人可以理解的艺术"时，这就是说，艺术家的语言，他的形象语言应该是每一个人，甚至最没有艺术修养的观众或读者都可以理解的。

如果你们能够回忆起象征主义诗人们的话，那么你们马上就会想起，那种形象的密码是多么难解。往往在我们经过仔细的思考以后，仍然抓不住他们的思想。我们要求，艺术语言要

以清楚具体的、现实主义的、每个人都能理解的语言作为基础。当我们读到象征主义诗人的“那些阴沉的苍白的人们，擦去了墙上的标记”的时候，我们很难想象出这种形象和资本主义工厂里的工人的地位有什么联系。当然我们应该看到，象征主义者的美学是有意识地运用这种不清楚的形象，每个人都是以自己想象的内容来补充他的形象的。但当我们把这些作品交给广大群众的时候，自然这些形象就是不可理解的了。所以如果艺术家愿意为人民，而不是为唯美主义者们进行创造的话，他就应该检查自己的作品。形象对艺术家个人来说，也许是清楚的，接近他的个性的，在他的主观的想法上是能揭示某种现象的，但对别人来说可能就象上了八道锁一样，不能发生艺术家预计的作用。因此，检查形象是否可以为别人理解和接受——这是艺术家工作中的必需条件之一。如果艺术家的形象尽是些密码，那么应该说，他的作品“失败了”。

同时还有一个问题，即形象应该直接影响情感的问题。形象应该那样朴素、那样鲜明，它应该马上就发生情感的影响。如果观众或读者必须对形象先作一番分析以后再去感性地理解它，这是不好的。这就失去了艺术的直接影响力。所以任何一个非常复杂的、非常模糊的、用了很多对照和比较的形象——总是使我们难以理解。假如在演出以前必须先作一个报告，不然别人就无法理解的话，那就是说，这个戏的形象语言是不正确的。假如一张画必须本人来作解释或叙述别人才能理解的话，这就是说，这张画的形象语言是不正确的；或者是过于复杂，或者干脆就是虚伪。假如音乐作品需要预先分析或作详细说明的话，自然，这个作品的音乐语言仍然是不够清楚、不易理解的。

最后一点，由于形象的任务是给予我们对于现实的某一部分、对于某种现象的清楚的表象，为我们揭示某一种现象，所以它就应该在我们身上建立起对这一现象的态度。为了在我们身上建立起这种态度，形象本身就应该有自己的具体的态度。所以，当我们选择我们的艺术形象的时候，我们就应该想到，这个形象对这一现象的态度是怎样的，它会为我们建立什么样的对这一现象的态度。

我们再举另外一个例子。资产阶级民主主义的艺术家和建设社会主义的艺术家同样都描写劳动。资产阶级民主主义的艺术家是怎样描写劳动的呢？通常他们是描写那些受着力不能及的劳动重压的人。劳动——就是折磨、痛苦和奴役的现象。在进行着社会主义建设的国家的艺术家是用完全另外的态度对待劳动的。对他们来说，劳动是光荣豪迈的事业。如果无产阶级的艺术家在描写劳动时又回到旧的心理学上去，那么他将创造和培养一种十分虚伪不正确的对待劳动过程的态度，而且有时候，或者是由于习惯，或者是由于摹仿，劳动只能得到一种被歪曲的虚伪的反映，这种反映决不能培养对待劳动的社会主义态度。

另外一个例子：在著名的西班牙画家果雅以及维列沙金一部分图画中，战争就被描写成为许多可怕的恶梦和灾祸的综合，在这些图画中人们总是回忆着在荒野里游荡着的幽魂，甚至被它吓昏或失去知觉。这样的形象是否可以正当地反映革命战争呢？这是不可能的。因为这种形象不能动员人们参加斗争，不能动员人们把战争进行到最后的胜利，不能锻炼革命的意志和战斗热情。这就说明，选择形象时要使它产生正确的态度，要使它能为艺术家的思想服务，这一点是很重要的。假如

你们把所谓先进画家（十九世纪末叶俄国现实主义者）和后来“艺术世界”的画家、印象派的画家以及列维坦对于自然风景的描写作个比较的话，那么你们就会看到，你们从这些画家的作品里会看到完全不同的自然的形象。这个形象是由对自然的不同态度决定的。对于一部分画家来说，大自然是一个日常生活的环境，是一个工作的环境，因此它显得亲近而易懂；对另一些画家来说，自然是一种美丽的背景，是彩色的地毡，是为了视觉享受的五光十色的色彩的综合。第三种画家把自然看作是人向它作斗争的敌对的环境，而第四种画家却把自然看作是有生命的存在物，可以和人共同体验他的思想、情感和愿望。这就是说，每个人都是根据自己的观点来看自然的，而自然的形象在每个画家的作品里都起着各不相同的作用，因此在观众中也就产生了不同的态度。我们同样可以说，中国古典画家和社会主义新中国的画家们对于自然形象的描写也是如此的。全部问题就在于，形象要准确地反映艺术家的意图。如果艺术家嘴里说的和他的形象所表现的是两套东西，这是不好的。这是十分明显的内容与形式脱节的现象。

最后应该提醒的一点，艺术形象是以具体的表现方法创造出来的。在不同的艺术中就有不同的表现方法。因此，艺术家应该了解自己艺术的表现方法的特点。我们已经知道，艺术家首先应该善于在自己艺术的形象中思考。不能在“一般的”形象中思考。只能在声音中、在色彩中、在石头上、在动作中思考。而然后要善于给予自己形象的思想创造以活的生命。应该用一定的表现方法和具体的材料把它体现出来。因此就应该掌握和它相适应的技术。任何的艺术形象都要和体现它的技术联系起来。

作为具有美学意义的“艺术形象”所特有的基本特征就是这些。艺术家应该向自己的形象思维提出的要求也就是这些了。了解这些要求，可以使导演根据这些要求有意识地处理好自己的创作工作。我们把这些要求简短地列在下面：

甲、内容上的要求：

（一）艺术形象要有充实的内容。作品中每个形象都应具有思想的作用。

（二）在艺术形象的内容中必须要有“概念”（概念和表象的统一）。

（三）“典型”是艺术形象内容的基础(“艺术的概括”)。

（四）“个性”是典型的表现形式（一般与个体、典型与个性的统一）。

（五）艺术家的主观体验是艺术形象不可缺少的一个方面（客观与主观的统一）。

乙、形式上的要求：

（六）艺术形象要清楚易懂。

（七）形象要生动、鲜明，并要有感性的影响力量。

（八）感性的影响应该是直接的，而不须经过预先分析的过程。

（九）根据思想要求正确地选择形象（建立对表现客体的正确态度）。

（十）掌握形象的材料。善于在材料中思考，并要具有对材料加工的技术。

不言而喻，任何一个导演或一个艺术家决不能这样进行工作：每一步都服从一定的规则，在产生形象的思想的瞬间还去检查它是否合乎规定的任务。艺术创作过程的完成，不能要求

艺术家在作每个创作处理以前，都要象化学家预先检查化验成分那样，都要从美学观点上把许多次要环节专门作一番检查。全部问题就在于，艺术家应该善于正确地判断、检查和修正自己创作的结果。而这一点只有当他掌握了马列主义美学的规律，以创造过程规律知识武装了自己的时候才可能实现。没有这一点就不能进行自我批评，而没有自我批评就不可能有创作的成长。

但是这里还有另外一个方面，也许是非常重要的一方面。美学原则在检查我们的创作的时候，开始我们是有意识运用它，而以后我们就逐渐地有机地掌握了这些原则。它好象和我们的创造性的思维有了血肉的联系，我们就不需要再专门去“想”它了，它已经可以不依靠我们本人而指导和管理我们的创作。就象是语法一样，我们小的时候，在它上面费了不少力气，可是后来我们就不去想它了。我们已经习惯于根据语法规则自由地思考、说话或是写东西。美学的理论——这就是艺术的语法。我们越是能尽快地、深刻地把它掌握住，我们在艺术中也就越感到自由、越有信心、越放心。

分析了艺术思维的结果使得我们得出一条结论：这种思维大都是在形象的形式中完成的。艺术形象是艺术家思想的基本语言。因此，艺术思维的特点就是在形象中思考的本领。换句话说，想象的能力是艺术思维的基础。现在我们尽可能详细地分析几个有关解释想象的实质，特别是关于我们称为艺术幻想的实质问题。想象是人的一切思维形式所固有的。不要认为我们只有在艺术活动中才能见到现象。实际上，在我们脑子里构成的最初的表象就已经要求想象的参加。比如说，当一个物体实际不存在的时候，而能想到这个物体——这就是想象这个物

体，也就是说，在内心的视觉里看到它。我们曾经详细谈到过的概念的表象在相当的程度上也是想象活动的产物。我们的实践活动每一步都不能没有想象的参与。最后，象科学这样的人的思维的复杂活动在显著的程度上，也是在想象上面形成的。任何科学的假说，任何科学基础的奠定都要求有科学家的想象。

这样我们就可以说，想象是我们智力活动的经常的参加者。

当我们谈到艺术的思维，当我们谈到艺术的时候，当然我们指的不是一般的想象，而是提高到了幻想的那种想象。这种创造性的幻想是任何艺术活动的基础，是艺术的基础。

大家还会记得，我们曾经详细地谈过，思维是在若干阶段上发展的，是从比较简单的思维到比较复杂的思维。我们在作为思维的一个部分的想象当中可看到同样的情况。

想象基本上可以分为下列几种。它的第一个阶段就叫做再现的或再生的想象，这种想象仅仅限有对某种现象或物体的表现。这就是说，如果我是以自己的内心视觉或我的内心表象，清楚地看到或感觉到某种实际存在的物体的话，这就是再现的或再生的想象。假如我现在建议你们回想一下天坛、颐和园或梅兰芳的脸，那么这将是一个再现的想象的瞬间。

然后是一个较为复杂的阶段。这时候我们把现有的个别成分开始组织起来，然后得出某种完整的物体。如果我现在不叫你们回想天坛或颐和园，而是让你们回想由个别部分构成的模型，或是分为个别部分的这些建筑物上的标本。那么这已经是更为复杂的任务。大家知道，孩子们玩的积木、建筑游戏以及更加复杂的“机械构造”都是这样构成的，它们在发展想象上

起着巨大的作用。这种想象所涉及到的同样是实际的熟悉的物体。它还不能创造出完全新的东西来。但它要把所交给它的这些成分，组合成一个它预先已经知道的那个整体。这是综合想象的初级形式。

最后，更复杂的一种想象，就是通常我们称为创造性的或有改造作用的想象，就是能够创造出新的东西的 想 象。比 如说，你是一个建筑家，你建筑一座楼房，或者设计一座宫殿或某种纪念物的草图——这就是说，你在创造着完全新的作品。当你创作这个新作品的时候，你要利用什么东西呢？你将利用某些你所熟悉的材料：石灰、花岗石、钢筋水泥、玻璃等等，而且你将利用某些在建筑的实践中已有的形式：圆柱、旋门、平面和飞檐等等。但是，第一你可以改变这些形式；就是说，你可以创造在建筑实践中还未曾有过的新形式；第二，你可以用这些形式建筑一座完全新的从来未有的楼房。这样，你的想象通过内心的工作和内心表象组合的方法，不依靠现成的形式就建立起完全新的艺术综合和完全新的艺术现象。

这样你们就会看到，正象艺术思维是更复杂的人的思维形式一样，创造性的想象也是更加复杂、更加困难、更加发展的想象形式。从此我们就很清楚，接近清楚的表象的能力，这还不是艺术的想象，它还不能提出艺术的幻想。我曾经提到过，动物和人比较起来，它具有更清楚的表象。这是因为动物具有更加敏锐的感觉器官。狗的听觉发展要比人的听觉好几倍，狗的听觉可以分辨出十六分之一的音阶，而你们知道，人只能勉勉强强地抓住四分之一的音阶。从此就得出了狗的特别鲜明的听觉表象。但是这并不是说狗也能够具有创作幻想。狗的想象什么也“创造”不出来。许多心理病患者的清楚的表象都能达

到相当大的力量。要知道，心理病就是神经机能和大脑体系的破坏，这种疾病往往伴随着敏感性和表象的非常鲜明的发展而产生的，由于这些敏感性和表象不可摆脱的纠缠，以致渐渐地破坏了心理。由此可见，问题并不在于清楚的表象。只有资本主义国家法西斯化的腐败艺术的旗手们才会大肆喧嚷，说什么艺术的本质就是幻觉，而艺术的源泉就是神经病。但神经病患者的被破坏了的想象和艺术是没有共同点的。清楚的表象这是一种原始的想象形式，这种形式是动物所固有的，并且是在直接接近大自然的野蛮人身上得到特别发展的。由此可见，这种想象的能力只是一些必需的条件，没有这些条件艺术家就得不到成长，艺术家的幻想就没有根据地和基础。但是，这仅仅是最起码的条件。在这种清楚的表象能力的基础上，在这种起码的现象的基础上，在顺利的条件下，就会出现我们所说的创造性的想象，这也就是创造新的现象、新的环境、新的成分组合的能力，同时这些新东西都能表现出具体的思想，它们都包含着新的思想内容。

这样我们可以看到，想象总是以实际现实作为依据的。由于它是由我们的表象决定的，所以它也只能在这些表象中得到滋养，这就是说，它总是和实际现实相“联系”的。假如我们要给想象下个总的定义的话，那么我们可以这样说，创造性的想象、幻想是反映实际现实的独特形式，它的具体表现就是一个人不断改变、组织自己关于现实的表象，并把它构成新的东西。

这样一来，我们已经看到，如果说幻想是以我们的实际的现实作为基础的话，如果说想象“依存”于实际现实的话，那么就可以说，任何幻想都不能存在于我们的表象之外，任何幻

想都不能不以我们对生活的现实世界的感觉为基础。

让我们假定一件这样的事情。比如说你们是生在地洞里，而且就这样在地洞里渡过了一生。在这样的条件下是否可能有想象的发展呢？是不是可以这样说："一个人坐在洞里，没有什么东西可以生活，于是他就开始了自己的幻想生活；他幻想着某种美妙的在这个地洞以外的世界"。这是绝对不可能的，因为他什么也不知道，他的幻想没有任何东西作为依据。因此，在地洞里或在被隔离的监狱的牢房里长大的人，或生活在一个孤岛上的人，在他的思想活动里或者根本就没有幻想，或者他的幻想是非常有限的。它只能限于它所知觉到的少数的现象之中，比方说一个人坐在单人的牢房里面，他透过窗棂只能看到狱官的脸，只能听到传到牢房里来的那些声音——这些东西就是他的幻想唯一的依据。这种幻想是以很少的一点知觉为基础的，未必能描绘出或创造出多少东西来。

从此就得出了另外非常重要的一点。如果说我们的幻想是在我们表象的基础上产生与发展起来的，那么，它就是可以发展而且可以培养的。由此可见，幻想根本不是上帝的恩赐，它象任何艺术才能一样，是要服从发展规律的。幻想作为艺术才能的一个因素，作为这一艺术才能的一部分，自然也要服从于发展，服从于培养。假如我们想指出培养我们一般的幻想或艺术的幻想（这是早已在教学法中明确了的）的方法，那么基本上可以分成两点：

（一）尽可能大量地积蓄表象，也就是说，不断地发展观察力，这可以给予我们大量的表象，可以建立一个特别的储藏室，我们的幻想可以经常地从里面索取材料。

（二）训练我们的组织能力，也就是说，已经不是简单地

观察周围现象，而是在其组合的基础上决定特定的任务，并进行创造性的改造。

现在我想指出对创造性的幻想的理解和使用这一幻想的方法（如果可以这样说的话）当中最困难的一点。这就是其中所包含着的经常使艺术家遇到巨大困难的那一个矛盾。一方面我们说，幻想必然经常和现实联系在一起。但幻想的本身是什么呢？实际上，正象列宁所说的那样，幻想就是“脱离现实的飞腾”，这是脱离现实的远足，也可以说，这是在现实之上自由飞翔的愿望。

“能使我们高高飞腾的欺骗

比暗淡的低下的真理对我们还要可贵。”（普希金）

同志们，我们怎样把这些因素结合在一起呢？一方面，幻想不能脱离现实，另一方面，如果它一点也不脱离现实就不成其为幻想。这个矛盾似乎是不可解决的。实际上这一矛盾，又能回过头来帮助我们以正确的态度对待幻想和检查幻想。如果可以比较的话，那么我可以这样说：真正的创造性的幻想可以比作一个飞机，比作一个可以操纵的飞行机，它可以离开地面飞得很高很高，它可以完成很远的航程，但它必定要遵守着万有引力的规律，又必然要回到陆地上来。不现实的、没有组织的幻想，可能和孩子们玩的那种装上瓦斯的气球一样，我们一松手它就在空气中飞将起来，一直飞到看不见它的影子时为止。由此可见，全部问题就在于，我们的幻想是有组织的，它是服从一定的目的和一定意图的。

由此可见，我们的艺术幻想在任何时候都是由两条无可争辩的原理，两个无可争辩的原则决定的。第一，它首先应该决定于作为它的依据的那个客体，并和这个客体紧密联系着。如

果我的幻想是用在某种建筑物或某座楼房的建设上，那么它首先就要联系到这一建筑工程所提供的规律和实际的可能性。如果我的幻想是来创造一个舞蹈形象，那么它就应该联系到舞蹈家或扮演这个形象的那个人的生理和心理条件。这样，我们要给这条原理下一个完整的定义的话，这就是幻想和它工作的客体的互相结合、互相约制的原则。第二，幻想应该有一定的倾向性，应该有一定的目的。艺术家总是给自己规定一定的任务，而且是具体化的任务——不是“一般地”组织某种舞蹈，“一般地”进行某种建筑或“一般地”建立某种行动，而是创作特定的舞蹈、特定的形象、特定的建筑物、特定的图画、特定的小说，表现特定的思想内容。包含在我们幻想的形象中的这一思想内容，也就是我们的幻想所努力达到的目的，是能够指出正确道路的灯塔。所以幻想任何时候都要沿着一定的航线行进，而且要开到一定的码头上去。只要我们刚一发现它脱离了这条航线，失迷了航线，我们马上就应该采取措施来控制它，把它引到正确的轨道上去。这并不是说，人的幻想，艺术家的幻想在一条直路上走到这个码头上去。不是的，它可能走着非常复杂的道路，它可能遇到出其不意的、非常复杂的弯路。如果再把我们航海的例子加以发展的话，那么应该说，幻想这可绝不是沿着一条人工挖成的沟行走的，从这一码头直接达到那一码头去的轮渡。这是在未经探索的航路上、在汹涌澎湃的水面上行进，碰上许多暗礁、浅滩、岩石，要克服许多障碍的一只大船。但在克服这些暗礁、浅滩、岩石和其它障碍的时候，它仍然时时刻刻地感觉到自己的航路，它知道自己的终点，知道自己最后的目的地。

由于这个缘故，由于幻想是“受约束”的，同时又是有目

的方向的，这就得出一个结论：幻想应该时时受着我们的思想、我们的意志的监督。创造性的幻想的倾向性和监督性就决定了它的积极性。这和那种有时候在自在消闲或者是在麻醉剂影响之下产生的大批表象的涌现是没有共同之点的。这不是创造性的幻想，而仅仅是由某些偶然的原因，或对大脑神经系统偶然的刺激所引起的大批表象的涌现。只有当幻想成为自觉的、积极的，当它能为我掌握的时候，才能谈到创造性的幻想。这也决不是说，幻想就象电灯一样，我们走到它跟前，安上插销，说一声："亮！"于是乎它就开始工作。不是这样的，我们非常了解，幻想是在预测不到的时候就不随意地开始了工作——有时在电车上，在夜里，妨碍着我们睡眠。当我们进行着另一件工作的时候，突然间就会由我们在当时所进行的那一创作任务，所引起的大批的形象和思想统治了我们。但是我们在这里不是谈幻想或那个瞬间是怎样产生的，我们是谈它怎样发展。如果你们检查一下自己，那么你们就会看到，你们马上就会把在我们身上随意产生的表象置之于自己意志的监督之下，并能把它用在你们所需要的东西上面去。你们一方面抓住这个在我们身上不随意产生的表象不放，而同时，象我们常说的那样，你们就开始考虑在你们面前摆着的那些任务和问题，而且你们会把自己的幻想用到你们那个工作阶段上最需要的方面去。

同志们，所以了解有组织的创造性的幻想，和消极的、完全不自觉的、不受任何特定客体之限制的、没有特定目的的大量的表象之间的区别是非常重要的。这些东西我们不称它是幻想，而说它是胡思乱想。

我们举一些历史上的例子。你们大概知道，曾经有过一个

很有才能的，甚至是很天才的乌托邦主义者傅立叶①。傅立叶创造了非常有趣、非常形象的关于未来的共产主义制度的幻想。而且傅立叶所说的很多东西并没有象马克思、恩格斯所发现和肯定的那些科学的材料。傅立叶创造了未来共产主义社会的非常鲜明的图画，而且他的好多想法都在我们的时代实现了。由此可见，他的幻想是非常有目的非常现实，而且也是非常有益的。同时，傅立叶也有这样一些可笑的东西：当他谈到未来的共产主义社会的组织，谈到集体的有组织的劳动的时候，他说在这样的共产主义社会里，一般地说，不会有任何和人敌对的坏现象，所有的野兽都是经过驯养、受过训练的，可以说它们都有适应需要的，而且比方象鲸鱼和鲨鱼这样的水兽——它们不会以原来的品格存在了，而将会有一种驯鲸和驯鲨出现，而这些驯鲸或驯鲨将会适应于人类交通之需要，就是说这些鲸鱼或鲨鱼将会在海上拉大船、运货物。这已经不是幻想，而是儿童幻想那个类型的胡思乱想。孩子们有时候就想，为什么月亮不是用生铁做的，为什么床上不能种巧克力，为什么青蛙睡觉不要枕头等等。这样的脱离地面的飞翔，脱离现实的飞腾已经和现实没有任何的联系，这已经是表象的堆积，把我们带到一个完全不实际的、不可能的领域里去。这不仅不能帮助创造性的幻想，反而会妨碍它。有许多艺术家在自己的工作中由于不善于管理自己的幻想，不善于约束不随意的表象的涌现而痛苦，这些东西使他们远远地脱隔了实际的客体，远远地脱离开他们创作的艺术作品。所以他们就搞了一些观众和读者无法理解的作品。我们在这里所说的这种十分含糊、十分冗

①参看《简明哲学辞典》傅立叶条。——译者。

长、而且没有规律的一连串的联想，对于别人的脑子、别人的表象来说，既不清楚，而又没有说服力。与此相反，创造性的幻想，有组织的幻想无论它怎样脱离开现实飞腾，但它总是注意到某种有规律的、某种可能实现的东西，实际上艺术幻想的奥妙之处就在于，它能建立起可能的与不可能的东西之间的界限。如果幻想为我们创造的都是我们每天在自己周围所看到的东西，如果它只进行了微乎其微的非常可怜的那么一点改变形式的工作，那么这对我们是没有兴趣的，这不能揭示多少新的范围，这不会吸引我们，更不能给我们留下清楚的印象。反过来说，如果我们在这一幻想当中所看到的都是一些绝对不可能有的，我们根本无法想象的东西——那么这种幻想是无法说服我们的。人的幻想的全部尖锐性和全部兴趣就表现在一个尖锐的问题上：不可能的结果变成可能的，而可能的又几乎成为不可能的。这样说来，怎样衡量人的幻想的力量，怎样衡量创造性的幻想的力量呢？它应该这样衡量：既然艺术家要遵守现实指给他的那些现实条件和限制，那么他的幻想也应该是在实际的范围之内。这是第一点。第二，在艺术家遵守现实范围的条件下，他的幻想的创造对我们总应该是新颖的，是意想不到的。最后第三点，在现实范围内产生的艺术家的新的预想不到的幻想应该是鲜明的。这样，我们给艺术家创造性的幻想提出三项条件，我们将以这三个条件来衡量他的幻想的力量和深度：幻想与实际现实的结合及这一现实的新的内容和它的鲜明性。

在关于创造性的幻想问题上我要说的主要东西就是这些。主要是为了把你们的思想、你们的自我批评引导到自我检查中必要的方面去，这是为了使你们的幻想和实际现实结合起来，使它受着你们进行工作的客体的制约，使它有一定的目的，使

它能够接受你们的意志的管理和组织。

现在我想把几个我们在艺术中常常遇到的术语以及它们所说明的现象提出两三点意见，因为正确地理解它们是很重要的。

第一，就是“直觉”这个术语。在艺术的实践中，往往是把直觉和自觉的工作对立起来。常常有一种观点，把直觉看成是某种神秘的东西，看成是上帝的启发和“圣灵的降临”，它在艺术家的身上自然地产生出这样或那样的形象，并且不依靠他的意志和意识就把他引导到某种艺术的结论上去。把直觉确定为“真理的直观”，就其本质来说，就造成这样的理解：这就是直接看到真理的方法，也就是说，在一切意志努力之外，在一切自觉工作之外，在一切分析之外去寻找真理。这种直觉的观念完全是不正确的。正象幻想一样，直觉首先是由我们表象的积蓄和渊博的知识为先决条件的。直觉的工作——这个现象还没有经过足够的科学分析，但基本上可以说，它是和我们不直接受意识监督的那一工作范围相联系的。有一个科学家把我们的心理巧妙地比作冰山（冰山这是由大的冰块构成的海洋在漂游的大山）。问题在于水面以上只有北冰洋全部体积的十分之一左右，它的十分之九是在水面下面。我们的意识就好似这种冰山，它只有十分之一在我们意识之上，可以受我们意识的监督，而十分之九是潜藏在我们的下意识中。下意识的工作是不断继续着的，我们不能发现它的完成过程。这是可以理解的。人的思想无论如何也容纳不了我们所有的全部知识，容纳不了我们所读的全部书籍，如果它们不是已经隐藏在下意识的储藏室中的话。当你们理解一个新东西的时候，就应该为它找一个地方，以便把这个新东西安置下来。这种“安置”过程，

就是在保存着一切我们所体验过的知觉、反应和体验的“痕迹”的大脑皮层中，在大脑神经物质中发生的。这就是我们假定地称为下意识的那个储藏室。在必要的时候，这些痕迹根据联想的规律，似乎是不自觉地活跃起来，提到意识水平上来。在一个人的身上，时时刻刻都在完成着这种意识和我们下意识活动之间的“物质交换”。但要有某种材料落在下意识中去的时候，只有通过意识。所以可以这样形象地说，下意识这就是我们意识的储藏室，这是存放在我们的意识所获得的宝藏的地方。所以当我们创作艺术作品的时候，只有当我们有了某些积蓄，当我们通过这一艺术作品的创造不断丰富着这些积蓄的时候，我们的直觉才能开始工作。在这里就包括了斯坦尼斯拉夫斯基那一劝告的全部秘密：十分之九的意识的工作是为了激起十分之一的下意识。这就是说，当你们创造一个角色或排一个戏的时候，你们应该把十分之九的努力用来进行有意识的有意志的分析工作。当你们搜集了大量的印象、知识和表象的时候，当你们的思想积极工作的时候，那时候你们将会激起你们的创作天性和它的下意识，下意识开始把以前意识所给予它的一切，经过改造和丰富以后，又重新还给意识。正是这个瞬间、这个下意识的工作最后决定着你们的创作构思。这里完全充分地说明了人的思维、人的意识的两个范围的正确关系。

所以我们应该十分清楚地了解，只有在艰巨的、深刻的意识工作的结果上，直觉才能出现，才能开始工作，才可能成为有益的东西。直觉全部要依靠于我们的意识所积累起来的蕴藏。直觉首先是由劳动、思想和巨大有意识的工作产生出来的。瓦赫坦戈夫说得对：“放到意识中去的是个零，得出来的仍然是个零”。

和直觉问题非常接近的还有一个所谓“灵感”的问题。同样有一种非常肤浅的观点，认为全部创造决定于灵感，认为要想进行创造就应该等待灵感等等。世界著名的艺术家们的先例已经说明，人是可以管理自己的工作，人是可以使自己习惯于按着一定的钟点工作的。巴尔扎克、弗洛贝尔、契诃夫以及其他许多语言艺术家们都有一套制度，每天从几点钟到几点钟在写字台上工作。灵感只有在有意识的努力和有意识地组织创造性劳动的结果上才会出现。

普希金曾给灵感下过一个精确的定义：“灵感这就是热烈地接受印象、理解概念、并把它们结合在一起的那样一种心情。在几何学中，和在诗歌中一样，也是需要有灵感的”。如果仔细考虑一下这个定义，那就十分清楚，灵感就是我们有意识的努力的结果，这些努力就使我们非要全部专心研究那个客观不可。所以，简短地说，灵感这就是注意集中和积极行动的结果。从此也可以理解，斯坦尼斯拉夫斯基的原则是如何正确和有益的，他是在注意的集中和行动当中寻找演员创造心情——即灵感的秘密（要知道，对演员说来创造的心情也就是灵感）。坐在写字台前，集中到我所创作的作品上去——这就是说逐渐摆脱那些无关紧要的影响和印象，全部埋头于自己那个对象上去，这也就为直觉的工作、为幻想、为紧张有益的创作工作打扫好了场地。

最后一个意见。在心理科学中有一种现象叫做唯我主义。这个现象的本质就在于，我们的情绪影响我们的思维，这往往是一种不良的影响，它会破坏思维的积极性，歪曲了思维。情绪掌握着思维，指挥着思维。唯我主义的一种特殊的形式就是所谓的庸俗的思维。当这种庸人吃饱了的时候，他就拥护社会

主义，而在他饿了的时候，他就反对社会主义。对于艺术家来说，一方面，情绪饱满似乎是非常重要的。情绪的感受性，即对周围现象的积极反应是他的灵感、幻想、直觉等工作的基础。在情绪感受性之外进行创作是不可能的。但同时还有一种危险，任何一种强烈的情绪，强烈的激情都会把我们的心理引到某种倾向上去。在激情的状态中我们觉得某些东西非常必要，非常有价值，非常宝贵，但在客观上它们并不是这样的。当这种激情过去之后，我们自己都感到惊奇。是什么东西使我们惊奇呢？为什么我们昨天会有那种看法？实际上是没有任何根据的。在这方面有一句谚语："一日之计在于晨"（或译为"早上聪明，晚上糊涂"）。人通常到晚上的时候就已经疲倦了，晚上他总是陷在白天所体验的印象里面，他的神经系统已经减弱。他已经很难向自己情绪和激情作斗争。他已经不能象早晨那样清楚地判断，他在早晨头脑是清爽的，摆脱了压在他身上的那些印象。在导演的艺术中有两种巨大的危险威胁着他：我们在排戏的过程中常常失去了对自己思维的客观监督。我们喜欢某些东西，并不是因为它好，而是因为我们爱自己的创造，我们开始爱我们在征服材料时所花费的那些努力，爱我们的杜撰和我们的视象。我们被那些个别的瞬间吸引着，我们总觉得它们是很清楚的，这些东西感性地影响着我们。在这种情况下，我们就往往夸大了它们的价值，而且导演的幻想越清楚，他看得越具体，这种评价过高的现象也越严重。正因如此，导演才那样难以摆脱开那些甚至无关紧要的细节。我们往往被某一个男演员或女演员创造所吸引，这就妨碍着我们去看他们的缺点；实际他们做得不正确的时候，也觉得他们做得正确。这些危险都在威胁着我们，它们的依靠就是，强烈的激情

和情绪总是努力抓住我们感到愉快的东西，抛掉我们感到不愉快的东西。所以在导演工作的实践中常常发生这样的情形：导演已经感觉到这个地方不对头，但他象鸵鸟一样，把头藏在翅膀底下，把眼睛闭起来，尽量不看这些东西。但到总排、连排或演出的时候，这些东西还是要跑出来的。善于保持均衡是非常重要的。一方面，当然不应该害怕情绪的吸引，它是导演工作所必需的；另一方面，应该时常检查自己。为了不作情绪的奴隶，为了不以歪曲自己思维的方法迎合自己的情绪体验和视象，就应该使用比晚上聪明的那些“早晨”。

最后我要说的一点，就是关于导演天资和导演幻想的特性问题。每一个专业都有它自己的特点。在技术中甚至有专门的练习和专业方面的考试。在艺术中这种特点是不够具体的，但它还是有的。对于音乐家、美术家、甚至对于演员来说，都有十分确切的客观标准。而对于导演来说，则没有这些特点。当在导演系招生考试的时候，这种考试是一种座谈会的形式，这只能进行一般文化知识的检查。至于什么是导演活动的基本核心问题——这个问题到现在为止还没有得到很好的研究。

当我们谈到导演专业的时候，我们要考虑到最基本的两点，这两点就是导演活动的基础。第一点，导演的形象思维是在形象的“行动”中完成的。画家、雕刻家、建筑家可以看到静止的形象，演员在这一方面是和导演相近的。他的行动只限于自己行为，这种行为首先就是发展着的行动，有时带有非常清楚的听觉的表象。你们大概知道，人可以分成各种不同的幻想类型：有的人具有清楚的视觉的幻想，有的人具有听觉的幻想，有的人具有运动的幻想。导演应该具有这一切幻想的形式，在导演工作的实践中同样可以分为这些类型。从此就产生

这样的现象：有的导演能较好地同演员进行工作，有的却是更好的演出者等等。实际上，导演——演出者应该具有这三种幻想的类型——听觉的、视觉的和运动的幻想，但他的幻想的主要特征就在于，他应该在行动中看到演出及其它一切成分。这里所说的"在行动中"就是导演幻想的基础。这是第一点。从此就产生了第二点，这就是处理构成演出的一切行动和一切复杂成分的结构的能力。在这里结构具有比在绘画或音乐作品中更加复杂的性质。结构就是各个部分的关系和根据整体的原则对各部分的安排。构成演出的多种多样的、丰富而复杂的成分向结构所提出的任务，比在建筑、雕刻或在绘画这种同类成分所构成的艺术中的任务要复杂得多。处理不同类型成分结构的能力这就是导演思维的第二特点。所以，如果你对幻想在艺术这个特殊领域里发展的问题感到兴趣的话，你们首先应该考虑到两点，你们应该考虑到，怎样发展和训练导演的幻想，并且必须从两点出发：必须在行动中看到一切，而且必须把不同类型的和复杂的成分组成完整的结构。